174

GAZETTE

DES

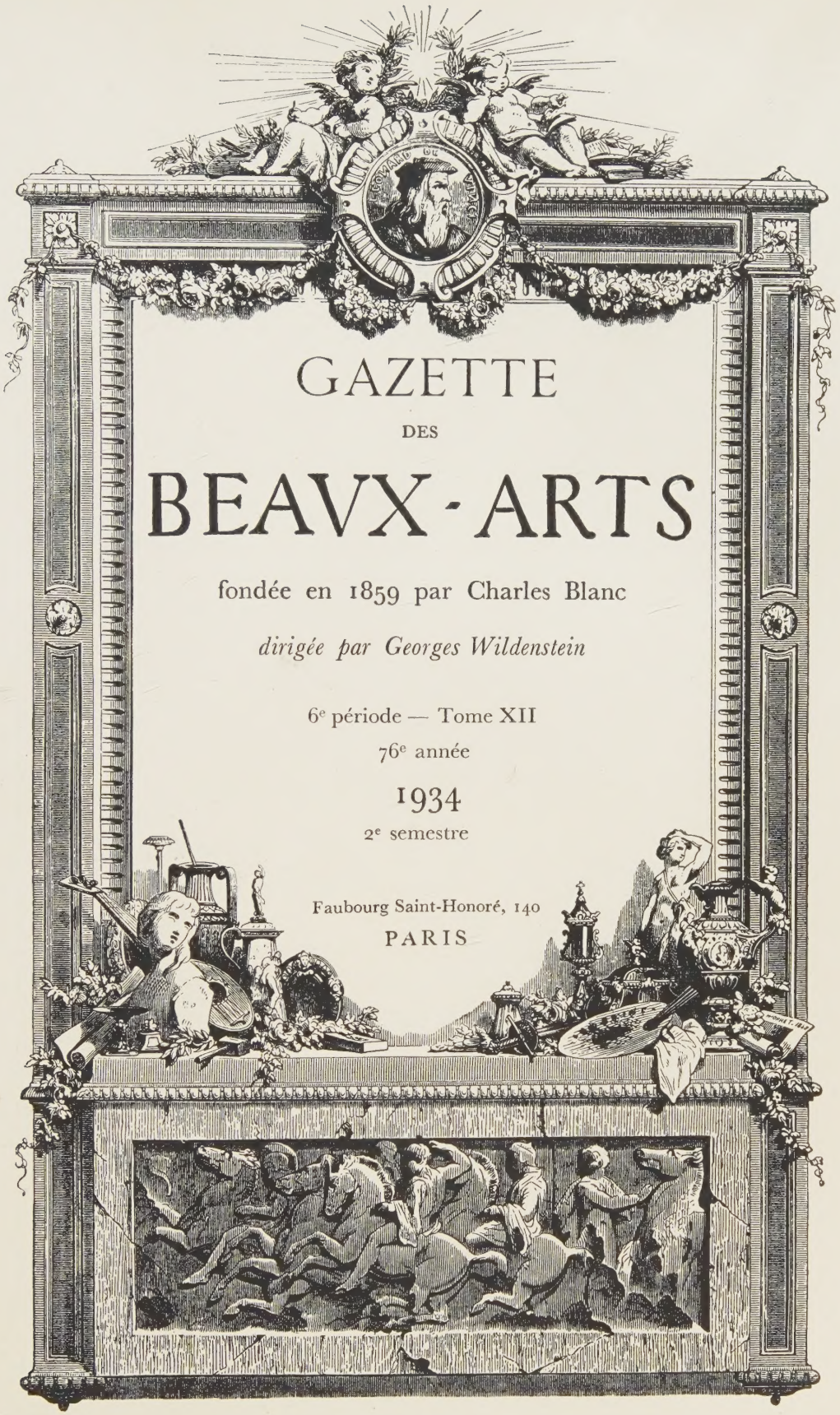
BEAVX-ARTS

SOIXANTE-SEIZIÈME ANNÉE — SIXIÈME PÉRIODE
TOME DOUZIÈME



Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/gazette-des-beaux-arts_1934-07_12_858



GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

dirigée par Georges Wildenstein

6e période — Tome XII

76e année

1934

2e semestre

Faubourg Saint-Honoré, 140

PARIS

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc D'ALBE;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux;

ROBERT JAMESON;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut;

G.-R. SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie et de la Société de propagation des livres d'Art;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet);

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur Général des Bibliothèques;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur.*

Secrétaires :

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles;

PIERRE d'ESPEZEL, ancien membre de l'École française de Rome.

Copyright 1934, by *Gazette des Beaux-Arts.*
Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

SOIXANTE-SEIZIÈME ANNÉE

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

JUILLET 1934

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

VI^e PÉRIODE — TOME XII, 858^e LIVRAISON MENSUELLE

Prix de ce numéro : 15 fr.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e^)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

Chronique des Arts et de la Curiosité

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;
Albert BESNARD, de l'Académie française ;
le Comte Moïse de CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;
D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;
Robert JAMESON ;
L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;
le Baron Edmond de ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;
Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art ;
Ch. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. Paul JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;
André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;
Pol NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;
E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;
Louis RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;
Georges WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

Jean BABELON. Pierre d'ESPEZEL.

SOMMAIRE

Le remploi des statues dans l'antiquité, par *M. Frederik POULSEN*, directeur de la Glyptothèque Ny Carlsberg..... 1

Bernard Palissy, rocailleur, fontenier et décorateur de jardins, par *M. Louis DIMIER*..... 8

L'hôtel de Vendôme et son architecte Alexandre Le Blond, par *M. Boris LOSSKY*..... 30

Le sixième livre retrouvé de Serlio et l'architecture française de la Renaissance, par *MM. Pierre du COLOMBIER* et *Pierre d'ESPEZEL*..... 42

La nouvelle Encyclopédie Française, par *M. Henry PUGET* 59

Bibliographie 61

Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

TARIF DES ABONNEMENTS

à la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS		180 fr.
ÉTRANGER	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr.
	Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, *tirée sur grand papier (25 × 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS		280 fr.
ÉTRANGER	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.

Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts.*

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS 140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8e)

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS *à partir du 1er* ..... *19* .....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

**Ci-joint* mandat ou chèque sur Paris *de francs :* .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom : .....

Adresse : .....

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an) : FRANCE : **180** fr.
ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **210** fr.
Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **230** fr.
Le numéro : **15** fr. (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à BEAUX-ARTS 140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8e)

Veuillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, *à partir du 1er* ..... *19* .....

* *Ci-joint* mandat ou chèque sur Paris *de francs :* .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom : .....

Adresse : .....

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **42** fr.; six mois, **23** fr.
ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **56** fr.; six mois, **30** fr.
Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **70** fr.; six mois, **38** fr.
Le numéro : **1** fr. (Étranger : port en sus).
Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17



CHEMINS DE FER P.-L.-M.

PRÉPAREZ VOS VACANCES

Quels sont vos projets? Sur quelle région avez-vous jeté votre dévolu? Vous paraissez hésiter? Eh bien, vous tous qui êtes en quête de liberté, de repos au plein air, regardez les belles régions de France que sillonne le P. L. M. :

Côte d'Azur, Savoie-Dauphiné, Jura-Franche-Comté, Auvergne-Cévennes, Bourgogne-Morvan... Mer, montagne, villes d'eaux, tous les beaux séjours d'été.

Vous n'avez que l'embarras du choix. Et, pour vous rendre dans ces régions, des combinaisons de voyages aux prix les plus réduits.

Pour n'en citer que quelques-unes :

Billets de famille à longue validité
avec réduction de 25% pour la deuxième personne, 50% pour la troisième, 75% pour la quatrième et chacune des suivantes;

Cartes d'excursions de 15 ou 30 jours
vous permettant d'atteindre la région de votre choix, et de la parcourir en tous sens autant que vous le désirez;

Trains spéciaux de vacances :
14 sur la Savoie, le Dauphiné et l'Auvergne,
5 sur la Côte d'Azur,
2 sur la Franche-Comté et le Jura,
2 sur le Morvan et l'Avallonnais,
1 sur le Nivernais et le Bourbonnais, l'Ardèche et la Drôme, le Gard et l'Hérault,

Vous qui emprunterez ces trains, vous pourrez prolonger votre séjour jusqu'au 1er Novembre et revenir par un train ordinaire.

Dans votre intérêt, renseignez-vous auprès des agences et Bureaux P. L. M.

CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

par les voies les plus rapides et les plus agréables.

***Billets* directs *de fin de semaine*, (sans passeport).**

Valables du Vendredi au Mardi suivant.

Depuis le 2 mars 1934, il est délivré des billets **directs** de fin de semaine entre **Paris** et **Londres** (et vice versa) par les ports de **Boulogne, Calais** ou **Dunkerque.**

Ces billets dispensent du passeport les sujets français et britanniques.

A l'aller, ils sont utilisables le vendredi, le samedi et le dimanche, mais le voyage de retour doit s'effectuer au plus tard par le dernier service du mardi.

Pour tous renseignements, s'adresser à la gare de Paris-Nord. (Téléphone : Trudaine 99-50.)

CHEMINS DE FER DE PARIS-ORLÉANS-MIDI

Wagons-Lits 1re et 2e classes entre

PARIS-QUAI D'ORSAY
LA BOURBOULE et LE MONT-DORE

Un Wagon-Lits mixte de 1re et 2e classes circule du 16 Juin au 1er Septembre inclus, entre Paris-Quai d'Orsay, La Bourboule et Le Mont-Dore, dans les trains rapides de nuit 95 et 94.

Cette voiture comporte : 1° des compartiments à un lit complet, accessibles aux voyageurs munis de billets de 1re classe moyennant paiement par place occupée d'un supplément de 115 fr. 10 pour La Bourboule et 116 fr. 35 pour Le Mont-Dore;

2° des compartiments à deux lits complets, accessibles aux voyageurs munis de billets de 2e classe moyennant le paiement d'un supplément de 103 francs pour La Bourboule et 104 fr. 15 pour Le Mont-Dore.

Relations rapides par voitures directes de

PARIS-QUAI D'ORSAY à LAMALOU-LES-BAINS

à partir du 16 Juin 1934.

Des relations rapides entre Paris-Quai d'Orsay et la station thermale de Lamalou-les-Bains, via Montauban, sont établies par voitures directes de 1re et 2e classes avec lits-toilette et compartiments-couchettes de 1re classe.

ALLER (du 16 Juin au 29 Septembre inclus) : départ de Paris-Quai d'Orsay à 19 h. 20; arrivée à Lamalou à 8 h. 02.

RETOUR (du 17 Juin au 30 Septembre inclus) : départ de Lamalou à 19 h. 07; arrivée à Paris-Quai d'Orsay à 8 h. 50 (au lieu de 9 h. 15).

Wagon-Restaurant de Paris à Vierzon et vice-versa.

Pour la location s'adresser : aux gares de Paris-Quai d'Orsay, Le Mont-Dore, La Bourboule et Lamalou; aux Agences de la Cie d'Orléans, 16, boulevard des Capucines et 126, Boulevard Raspail ou à la Maison de France, 101, avenue des Champs-Élysées, à Paris; aux Agences de la Compagnie Internationale des Wagons-Lits.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Faubourg Saint-Honoré, 140, Paris-VIII[e]

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

Série ancienne — XII[e] volume.

GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

238 héliogravures

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste, peintures à l'huile et pastel.

Catalogue comprenant 1.237 articles.

Un volume in-4° raisin (25×32) de 400 pages,

dont 128 pages d'illustrations.

Sur très beau papier teinté : 300 francs.

Sur Madagascar : 450 francs.

Prospectus spécimen sur demande.

LE REMPLOI DES STATUES DANS L'ANTIQUITÉ

Dion Chrysostome, rhéteur et écrivain de la seconde moitié du 1er siècle après J.-C., raconte dans un de ses *Discours* (31,8-9; 346) que, de son temps, à Rhodes, lorsqu'un capitaine victorieux visitait la ville, il lui était loisible de désigner, parmi les statues des grands hommes ornant les places publiques, celle qu'il désirait voir le représenter lui-même désormais. La municipalité faisait alors effacer l'ancienne inscription pour faire place à une nouvelle, et la métamorphose s'effectuait sans qu'il en coûtât une drachme à la cité. Le matériel ne faisait certainement pas défaut, car nous savons que, pendant sa campagne d'Orient, après la conquête de Milet, Alexandre le Grand trouva la place publique pleine de statues d'athlètes : il demanda ironiquement où pouvaient bien avoir passé tous ces héros pendant la défense de la ville. L'orateur athénien Lycurgue, dans son *Discours contre Leocrates* (51), fait remarquer que si, dans d'autres villes helléniques, c'étaient des statues d'athlètes qui ornaient les marchés, à Athènes c'étaient les statues d'habiles capitaines et des tyrannicides, Harmodios et Aristogiton, qui dominaient. Comme, dans l'Antiquité grecque, les athlètes, de même que les grands capitaines, étaient toujours figurés dans une nudité héroïque, un changement de texte dans l'inscription du socle suffisait pour qu'une vieille statue représentât un nouvel homme. Lors d'un séjour à Athènes, Cicéron s'indignait de voir ces inscriptions mensongères : « *Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum* », écrit-il dans une lettre à son ami Atticus (VI, 1).

Pausanias, au IIe siècle après J.-C., en écrivant le récit de ses voyages dans les villes et les sanctuaires helléniques les plus importants, donne une série d'exemples concrets d' « usurpations » de statues : un Poseidon à cheval, près du Dipylon, portait une inscription modifiée (I, 2, 4), et dans le Prytaneion, les statues de Miltiade et de Thémistocle, munies de titres nouveaux, étaient transformées en portraits d'un Romain et d'un Thrace (I, 18, 3). A Sicyone, un groupe de Danaïdes figurait sous de nouveaux noms (II 9, 8), et à Argos, devant le temple d'Héra, était érigé un groupe de statues de héros, parmi lesquels, grâce à un changement d'inscription, l'empereur Auguste était représenté par la statue d'Oreste (II, 17, 3). Le périégète relève un



FIG. I. — LA « BELLE-MÈRE »
(Glyptothèque Ny Carlsberg.)

exemple particulièrement frappant à Mantinée : un heroon entier avait été accaparé à l'époque romaine par un Grec qui faisait remonter son origine à un héros, Podares, contemporain d'Epaminondas, et qui avait distribué tranquillement toutes les statues entre ses propres ancêtres (VIII, 9, 9).

Dans nombre de ces cas, lorsque, par exemple, Auguste usurpait une statue d'Oreste, les traits du visage étaient assurément changés, ou bien la tête entière était remplacée par une nouvelle. On s'attaque même à des peintures : l'empereur Claude fait remplacer, dans une peinture d'Apelle, la tête d'Alexandre le Grand par celle d'Auguste (Pline, 35, 94). Aussi, lorsque sur des socles de statues trouvées à Athènes nous voyons une série de métagraphes, c'est-à-dire d'usurpations par changement d'inscription — entre autres un socle où le nom d'Auguste est supplanté par celui de Néron, puis par celui de Vespasien, et enfin par celui de Titus; un autre encore, qui révèle une métamorphose d'Auguste en Adrien — nous devons parallèlement imaginer une série de transformations des têtes des statues correspondantes[1]. Un des socles cités montre même un Auguste transformé en Tibère, bien que d'après Tacite (*Annales*, I, 74) Granius Marcellus ait été puni par Tibère pour crime de lèse-majesté, lorsqu'il amputa la tête d'une statue d'Auguste pour la remplacer par celle de Tibère. L'exemple d'usurpation le plus connu est la statue de bronze de Néron, d'une hauteur de 110 pieds, exécutée par Zénodore, qui se dressait sur le parvis de la *Domus aurea*. Après la chute de Néron, Vespasien la fit transformer en une

1. E. Nachmanson, *Historische attische Inschriften*, n. 73-74. Pour d'autres exemples, voyez Hala, dans *Oest. Jahresh.*, I, 1898, p. 27 et suivantes.

statue d'Helios, mais, un siècle plus tard, Commode coupa la tête du colosse et la fit remplacer par son propre portrait[1].

Plus nous avançons dans l'Empire romain, plus ces modernisations ou transformations de statues antiques deviennent courantes.

Une statue d'un certain C. Caelius Saturninus [2], au Latran, offre une tête qui, d'après sa structure, doit appartenir à l'époque de Constantin le Grand, donc au début du IVe siècle; mais le corps est manifestement du commencement de l'Empire, du Ier siècle après J.-C. : la tête originale a donc été enlevée. Il en est de même pour une statue de bronze fragmentée, de Ponte Sisto, pour une autre statue du Latran, de Dogmatius (fig 2), dont la tête est du IVe siècle et le corps de l'époque d'Auguste, ainsi que pour l'énorme statue de bronze de Septime-Sévère, à Bruxelles[3]. Au Musée de Bologne, en étudiant trois têtes de femmes romaines, j'ai trouvé sous la surface, remaniée au ciseau au IIIe siècle, les traces nettes des portraits originaux remontant aux règnes d'Auguste et de Claude [4]. Une tête d'homme, en marbre, à Brescia, est plus étrange encore (fig. 7-8)[5]; les pupilles sont gravées dans le style du IIIe siècle, et la



Photo F. Bruckmann.

FIG. 2. — STATUE DE DOGMATIUS.
(Musée du Latran.)

1. Bernouilli, *Römische Ikonographie*, II, 1, p. 389.

2. D'après Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, 2213.

3. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, p. 139, n. 92 et fig. 169 et 170. *Römische Mitteilungen*, XXVI, 1911, p. 244 et pl. XII. Furtwängler, *Sammlung Somzée*, p. 46 et pl. XXX.

4. Fr. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, p. 22-24, avec fig. 38-44.

5. *L. c.*, fig. 64-65.

chevelure, séparée au milieu du front, suit la mode qui régnait sous Gallien (env. 270 après J.-C.). Mais, près des oreilles, on aperçoit les restes de la bouclette qui caractérise les portraits féminins du temps de Claude, et par derrière, sur la nuque, on a aplani au ciseau l'endroit où habituellement, dans les têtes féminines de la pre-



FIG. 3-4. — TÊTE DE LA « BELLE-MÈRE ». (Glyptothèque Ny Carlsberg.)

mière moitié du Ier siècle, commence le chignon allongé. Voici donc une tête qui a passé du genre féminin au genre masculin.

A la Glyptothèque de Ny-Carlsberg (Cat. nº 588) se trouve une tête d'homme, acquise à Rome en 1907, haute de 25 centimètres et un peu endommagée (fig. 5-6). Elle a été évidemment détachée d'un haut-relief, car du côté droit se trouve une surface de rupture qu'on a cherché plus tard à faire disparaître au ciseau, et le traitement des formes de la tête entière indique une présentation de trois quarts, le profil gauche se détachant sur le fond. On y remarque maintenant, indiquée au ciseau, une barbe très courte, terminée en pointe; ce port de barbe est connu tant au IIIe qu'au IVe siècle. Il est assez curieux qu'on n'ait pas touché aux yeux, qui conservent leurs pupilles originales non gravées. La chevelure aussi est restée intacte et sa facture, comme celle des yeux, nous reporte à l'époque d'Auguste, et plus précisément au

portrait d'Agrippa, que les yeux « scopasiens » rappellent tout particulièrement.

Une statue du Musée du Bardo, à Tunis, trouvée à Bulla Regia, appartient originairement à la première période de l'Empire. Le corps est intact, mais sur le visage la barbe a été sculptée après coup, comme dans la tête de Ny-Carlsberg,



FIG. 5-6. — TÊTE D'HOMME EN MARBRE. (Glyptothèque Ny Carlsberg.)

et la statue a été ensuite placée sur un nouveau socle, portant une nouvelle inscription[1].

Une autre sculpture de la Ny-Carlsberg offre un beaucoup plus grand intérêt : c'est l'imposante statue de femme (fig. 1), dite la *Belle-Mère* (1 m. 89, avec la plinthe), qui a été, dit-on, trouvée à 6 kilomètres de Naples, sur un terrain royal, près du chemin de Pouzzoles (Cat. n° 552). La statue même, aux draperies joliment traitées, sous lesquelles les formes du corps ne se dessinent que faiblement, se rattache à un type particulièrement employé sous le règne de Trajan, et remonte à un original de l'époque de Praxitèle. L'exécution même désigne la fin du 1er siècle après J.-C., approximativement[2]. A la base de la statue la plinthe présente une face antérieure, taillée obli-

1. A. Merlin, *Le Temple d'Apollon à Bulla Regia*, Paris, 1908, p. 8 et pl. V 2.

2. Quant au type de la statue comparer surtout la figure féminine, également d'époque trajane, au Poggio Imperiale, à Florence, (Arndt-Amelung, 294).



FIG. 7. — TÊTE D'HOMME EN MARBRE.
(Musée de Brescia.)



FIG. 8. — TÊTE D'HOMME EN MARBRE.
(Musée de Brescia.)

quement et irrégulièrement arrondie, ce qui est d'usage lorsqu'une figure doit être insérée, avec son piédestal, dans un parquet ou sur un socle plus grand. Cette plinthe n'est donc pas destinée à être vue, et l'on est d'autant plus étonné d'y trouver, sur la face antérieure, une inscription grecque de la teneur suivante : « (A) sa sage belle-mère Eubulion, son gendre éleva (cette statue) ».

Le caractère des lettres nous reporte à la dernière période de l'Empire (IVe siècle après J.-C.) et leur place montre qu'à cette date la plinthe devait être visible. Voilà donc une statue de l'époque trajane employée à nouveau au IVe siècle, pourvue d'une nouvelle désignation, et placée *au-dessus* d'un piédestal, la plinthe entièrement visible.

La tête (fig. 3-4) a été détachée de la statue et la cassure du cou est restaurée en plâtre; mais la nature du marbre et ses dimensions assurent que primitivement tête et corps ne faisaient qu'un, et que dans la transformation une nouvelle tête n'a pas été placée sur un corps plus ancien. Ce fait est confirmé par l'étude du visage qui a été retravaillé ainsi que la chevelure. Par contre, si nous examinons le voile de la tête, au delà des tresses qui sont remaniées depuis leur partie antérieure, et la région qui environne les oreilles, il apparaît que l'ancienne surface a été conservée. Devant les deux oreilles, et plus nettement devant la droite, on distingue le bord surélevé qui sépare l'ancienne surface de celle qui a été retravaillée au ciseau. Les traits ont été complètement altérés et offrent le caractère de masque inexpressif, les yeux aux

pupilles profondément forées, le regard droit et fixe, qui caractérisent les portraits du IVe siècle. La coiffure accuse cette impression avec la frange du front, stylisée, formant dix languettes cannelées sous une lourde et haute tresse transversale. Cette coiffure apparaît d'abord dans les effigies monétaires de la fille de Dioclétien, Galeria (308-31), et nous la retrouvons, plus prononcée, sous le règne de Constantin, dans les effigies monétaires de sa mère Hélène et de sa femme Fausta[1]; mais sous la forme spéciale qu'elle affecte chez la *Belle-Mère*, elle ne se rencontre qu'entre 350 et 380, dans des effigies monétaires et des portraits en marbre de femmes de la maison impériale[2]. Au Musée des Thermes, à Rome, ainsi qu'au Musée de Delphes, se trouvent des portraits féminins en marbre parés de frisures analogues sur le front.

Le gendre galant qui voulut honorer sa sage et, sans doute, bien-aimée belle-mère, s'est donc procuré une statue à aussi bon compte que les grands capitaines auxquels le magistrat de Rhodes offrait de se servir eux-mêmes, en faisant leur choix parmi les restes copieux de statues que mettaient à leur disposition les anciens âges, comme sur une table bien servie.

Frederik Poulsen.

1. Delbrück, dans *Römische Mitteilungen*, XXVIII, 1913, p. 328, fig. 7 et pl. XVIII 3 et suivantes.
2. R. Delbrück, *Spätrömische Kaiserporträts*, Berlin, 1933, p. 51, fig. 20 et pl. 23 et 99 et suivantes.

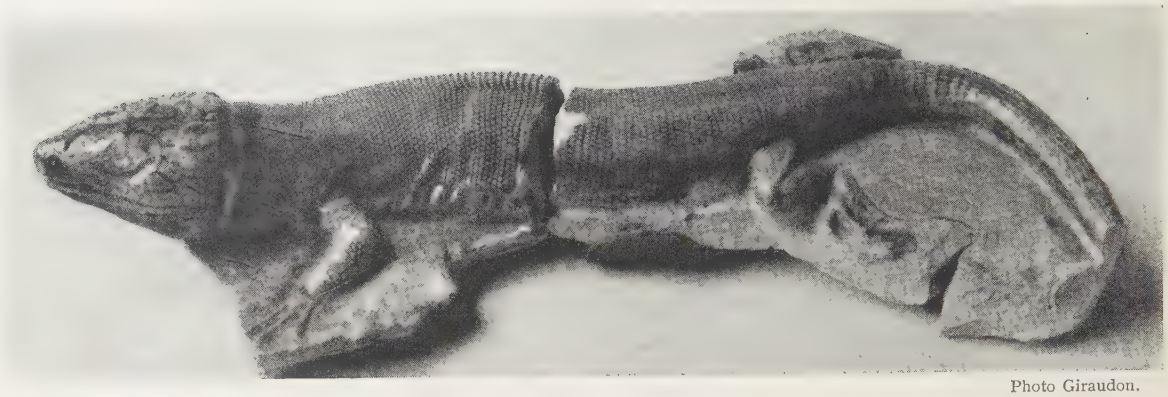


Photo Giraudon.

FIG. I. — B. PALISSY. LÉZARD, POUR LA GROTTE DES TUILERIES. (Musée Carnavalet.)

BERNARD PALISSY ROCAILLEUR, FONTENIER ET DÉCORATEUR DE JARDINS

On ne parle presque plus de Palissy. Son nom surnage, gravé dans les mémoires, mais sa renommée, qui il y a cinquante ans semblait fixée, est allée peu à peu en ruine, accablée en partie (je suppose) par le titre dont on l'a chargé, de précurseur de la chimie moderne, qu'on a sans doute poussé trop loin. Il faut avouer aussi que la mauvaise marchandise que le commerce rassemblait sous son nom, que les collections recueillaient, que même les musées exposent encore, n'était pas faite, une fois passée la vogue qu'il avait recouvrée tout à coup, pour lui attirer des amateurs.

Cependant c'est un grand artiste, plus grand, je crois, qu'on ne l'a montré encore, un génie vraiment inspiré, dont l'œuvre puise à des sources profondes, aussi exquises qu'infréquentées. Praticien accompli d'un art qu'il inventa et qui devait périr avec lui, ce qu'il lui donne à exprimer dans les rocailles, les pétrifications, les eaux courantes, les coquilles, les mousses, les herbes aquatiques, les bêtes nageantes et les reptiles dont il offre l'imitation, apparaît à la fois comme le fruit d'une curiosité des causes naturelles et d'un enthousiasme pour leurs effets, d'un instinct de recherche savante et d'un sentiment poétique, merveilleusement rassemblés.

Cela seul serait une raison de revenir à lui, si d'autres ne s'y joignaient, d'abord pour les lumières versées depuis vingt-cinq ans sur ce fameux artiste dans les publications d'archives et par un écrit de sa main inopinément retrouvé, ensuite par l'intérêt que présente une partie peu étudiée de sa carrière, son intervention dans le décor des jardins, à laquelle je m'appliquerai ici.

Personne n'ignore le nom de *rustiques figulines* dont Palissy se donnait le titre

d'inventeur. Mais on l'entend à contresens. *Rustique* est le nom, *figuline* l'adjectif. Il signifie modelé en terre; en sorte que l'expression ne veut dire autre chose que rustiques de poterie. Les rustiques, c'est la rocaille, avec les coquilles pétrifiées. les herbes rampantes qui la couvrent, les bêtes tapies dans ses trous et celles qui bougent à sa surface, dont sous vingt formes différentes Palissy a laissé la représentation. Il a fait de cette matière des *bassins* (comme on disait de son temps) que nous nommons des plats, des *flacons* que nous appelons gourdes de chasse, des aiguières, des brocs, de petites fontaines. Mais aucune de ces sortes d'objets n'est comparable pour le volume, l'étendue de l'invention, la difficulté d'entreprise, à ces grottes de jardin, que par deux fois, pour le connétable de Montmorency et pour Catherine de Médicis, il eut commission d'édifier, et qui lui sont cause quelquefois de se nommer *architecte en œuvre de terre* [1], effet le plus complet, le plus magnifique, et si j'ose dire, le plus solennel de ses talents.

Longtemps on n'a connu la grotte du connétable que par de brèves mentions contenues au livre de la *Recette véritable*, premier en date (à ce qu'on a cru) des écrits de Palissy. L'écrit nouvellement révélé en fait en détail la description. Quoique imprimé, il ne subsistait plus que dans un unique exemplaire, découvert en 1919 dans la bibliothèque de lord Ailesbury par feu Rahir, qui l'a réimprimé. Il a pour titre *Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le duc de Montmorency*, La Rochelle, 1563. La préface en tête est datée de février de la même année (anc. st. 1562). Nous apprenons par cette préface, que la grotte fut commencée sept ans auparavant, soit en 1556.

D'autres faits qu'elle mentionne, qui touchent la prison de Bordeaux, où l'on savait que Palissy fut quelque temps renfermé pour cause d'hérésie, n'ont pas affaire ici. Un que je ne puis omettre, regarde le début de la fabrication des rustiques. Palissy y rapporte que son premier bassin en ce genre, que le connétable présenta au roi, alors Henri II, fut achevé la même année. Comme il dit encore que vingt ans lui avaient été nécessaires pour se rendre maître de son art, cela fixe pour ses premiers essais une date, qui jusqu'ici avait manqué aux historiens, à savoir 1536. De cette année à l'autre prendra place désormais le récit, consigné au livre de l'*Art de terre*, de ses efforts pour découvrir l'émail, et des tribulations fameuses endurées par lui dans cette recherche.

Il est bien remarquable que l'époque où il en triompha pour exécuter son premier vase, fut aussi celle où une grotte de jardin lui fut commandée. Ainsi Palissy ne fut pas plutôt maître de son art, qu'il eut à s'en servir, non seulement comme potier, mais comme architecte.

L'ouvrage recouvré nous apprend que la grotte du connétable mesurait treize mètres de long sur six mètres cinquante de large, et cinq mètres cinquante de hauteur

1. Au registre d'écrou de la Conciergerie, pub. Weiss, *l'Origine et les derniers jours de Bernard Palissy*. Bull. de la Soc. du Protestantisme français, an. 1912. Mathurin son fils, qui l'aida dans ses ouvrages, se dit *grottier*. *Mélanges* (et pièces d'archives), Archives histor. de la Saintonge, an. 1880, p. 419.

sous corniche. Un premier ordre de trois mètres environ, en faisait le tour, interrompu sur le mur du fond par un rocher, qui tenait toute la largeur. L'ordre était de colonnes, doublées chacune en profondeur de son pilastre, et faisant l'entredeux de douze niches de chaque côté, sur lesquelles pendaient des guirlandes soutenues par les chapiteaux des colonnes; une avancée dans ces niches servait de siège. Pommes, poires, raisin, concombres, etc. composaient ces guirlandes. Des vipères, des lézards, des sauterelles s'y voyaient, soit nichant dans les trous, soit courant à la surface. Des

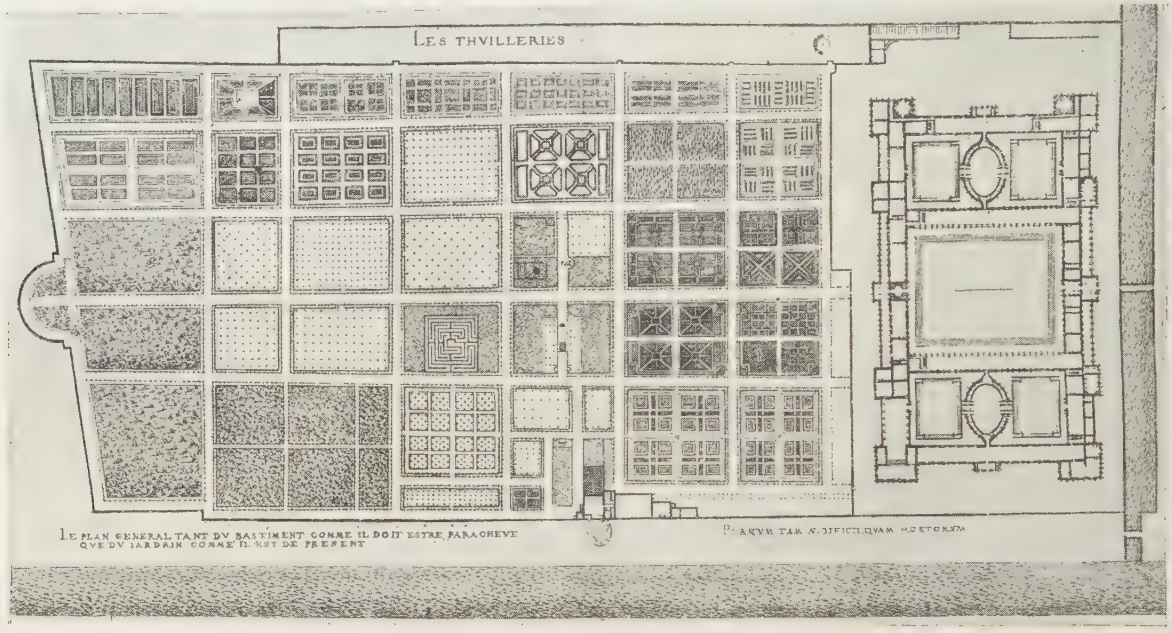


Photo Giraudon.

FIG. 2. — PLAN DES TUILERIES AU TEMPS DE CATHERINE DE MÉDICIS, D'APRÈS DUCERCEAU.

écrevisses, des crabes, des tortues, des grenouilles, portées sur une terrasse au pied du rocher, jetaient l'eau dans un canal courant d'un côté de la grotte à l'autre. Dans ce canal nageaient des poissons.

Tout autour de la grotte, formant le second ordre au-dessus des niches et du rocher, venaient à l'aplomb des colonnes, des termes, qui faisaient l'entresuite des fenêtres dont s'éclairait le bâtiment, termes de style rustique, dont les uns imitaient la roche coquillière, d'autres une pierre rongée par le temps, envahie par la mousse, d'autres un grison semé de cailloux, d'autres formés artificiellement de coquilles pour le plaisir. Les fenêtres étaient irrégulières, comme taillées dans le roc à coups de pic. La voûte, irrégulière aussi, logeait quantité d'oiseaux, pigeons, hirondelles, corbeaux, chats-huants, ainsi que fouines et belettes, les uns nichés, les autres perchés sur la corniche. Tout ce qui dans cet ouvrage était animal, plante ou coquille, avait ses couleurs naturelles; dans tout le reste la terre vernissée imitait le jaspe, le porphyre, le marbre, l'agathe, les veines de roche, voire le bronze. Du côté de l'entrée, la grotte

offrait au premier ordre, un rang de termes, et sur la porte les armes du connétable.

Tous les auteurs ont écrit que cette grotte avait été dressée dans les jardins d'Écouen, et l'on ne peut douter qu'elle y fut destinée; toutefois nous n'avons pas de preuve qu'elle y ait jamais été placée. Le récit de Palissy la fait voir à Saintes,

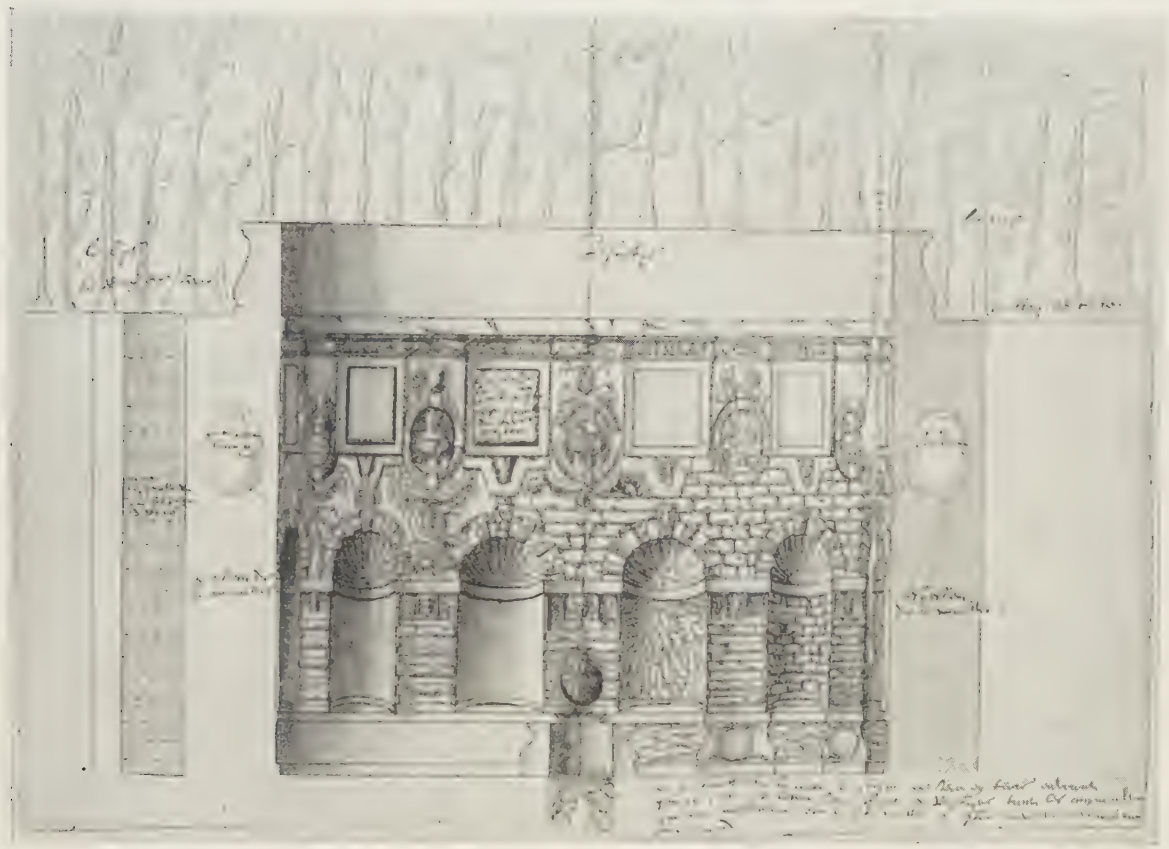


Photo Giraudon.

FIG. 3. — DESSIN D'UNE GROTTE SOUTERRAINE. (Ancienne collection Destailleur, Cabinet des Estampes.)

dans l'atelier du maître, où assurément elle ne pouvait se montrer tout entière; aussi a-t-il soin de nous dire que ceux qui lui rendaient visite, ne voyaient « qu'une partie de l'œuvre ». Encore fallait-il que cette partie fût assez importante, car à son témoignage, on y venait en foule.

De grands propos couraient alors de la grotte de rocaille que le cardinal de Lorraine avait fait dresser à Meudon par le Primatice, en 1552 [1]; celle-ci, venant quatre ans après, devait causer d'autant plus de curiosité, que l'ouvrage en était nouveau : la grotte de Meudon, comme celle de Fontainebleau, étant formée de rocaille naturelle et décorée de peintures et de stucs réguliers. La singularité d'une pièce toute de faïence,

1. Mon *Primatice*, in-8°, Leroux, 1900, p. 320. D'autres détails ont paru dans Vidier, *Le Voyage d'Arnold Van Buchel*, Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris, 1899, et dans Samaran, *le Primatice et Les Guises*, Soc. d'Études italiennes, 1921.

ornée ou plutôt peuplée d'un pareil tableau de la vie rampante, joint au prestige d'un patronage puissant, attira à celle de Palissy plus de quatre mille gentilshommes, dit-il. Apparemment ce fut une curiosité que ne manquait d'aller voir pas un des gens de cour ou capitaines qui de Paris allaient en Guyenne, et trouvaient Saintes sur leur passage. Les allées et venues causées par la guerre de religion, ardente dans cette province, qui commençait, y servirent. La Rochefoucauld huguenot, Montpensier catholique, qui commandèrent tour à tour en Saintonge, sont cités comme y étant allés. Le prince de La Roche-sur-Yon malade, s'y fit porter par quatre gentilshommes. Le roi et la reine de Navarre, des Foix-Candale, des Pont, des Chabot, des Vivonne, des La Trémouille, des Bourdeille, l'archevêque de Bordeaux, l'évêque de Rieux, nommés par Palissy, brillèrent dans ce défilé fameux, l'un des plus éclatants dont le beau monde d'alors ait solennisé l'œuvre d'un maître.

Palissy sortit de prison trois mois après son livre écrit, le 23 mai[1]. Par contrat passé le 23 septembre de la même année[2], il donne à imprimer la *Recette véritable*, où se trouve le plan d'un jardin. Quelle plus grande preuve que ces atteintes répétées aux arts parents du jardinage, des aptitudes qui l'y destinaient ? Il n'est pas douteux cependant que les vases occupaient dès ce temps-là une partie de son temps et composaient le train de sa production, fabriqués à la Chapelle-des-Pots, près de Saintes, où il se rendait quotidiennement[3], parce qu'apparemment il y avait son four. Nous apprenons par le livre retrouvé, qu'il vendait ses vases dix écus. De celui qu'il offrit au roi, il en avait reçu cinquante. Dans l'inventaire du connétable de fin 1556[4], nous ne trouvons pas moins de quatorze pièces de poterie désignées comme *façon de Saintes* et portant dans le détail les caractères du maître : rocher de terre émaillée où il y a plusieurs bêtes reptiles, grand rocher de corail servant de fontaine où sont plusieurs bêtes de même, arbre en façon de rocher de terre émaillée semé de coquilles et de plusieurs animaux de diverse sorte, etc.

Je ne donnerai pas ici le détail du jardin que la *Recette véritable* propose. Qu'il suffise de retenir qu'il comportait, sous le nom de *cabinet*, quatre petites grottes de rocaille et reptiles, et sous celui de *cabinet vert*, quatre pavillons formés d'ormeaux taillés, joint un cinquième dit *amphithéâtre*, au milieu du jardin, puis deux terrasses bordées d'un balustre, où des figures de poterie imitant le naturel paraissaient accoudées. La taille des arbres est expliquée minutieusement dans ce propos, ce qui découvre en Palissy un homme capable d'exécuter; et la distribution des eaux non moins précise, fait apparaître le fontenier. Pourtant il n'y a pas de raison de croire que ce jardin ait jamais vu le jour. Dans les préfaces du livre, il offre d'en fournir le dessin à quelque grand seigneur que la description engagerait à lui en passer commande,

1. Patry, *La Captivité de Bernard Palissy*, Bull. de la Soc. du Protest. français, 1921.
2. Publ. par Georges Musset, *La Recette véritable de Bernard Palissy*, broch. in-8°, La Rochelle, 1906.
3. Patry, ouv. cité, p. 22.
4. Publ. par Mirot, *L'Hôtel et les Collections du Connétable de Montmorency*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1919.

s'adressant nommément au maréchal de Montmorency François, fils du connétable, et à la reine pour Chenonceaux. Cela certainement fut sans effet.

Il se donnait dès lors le titre d'inventeur des rustiques figulines du roi[1], ce qui le fait voir au service de Charles IX, sans que d'abord nous sachions l'effet de cet engagement. Il y a lieu de croire que le prince et sa mère virent Palissy quand ils passèrent à Saintes en 1565, au retour du fameux voyage de Bayonne, et nous savons positivement qu'à la suite de sollicitations et de mesures qui nous échappent, il était à portée de les servir le 4 octobre 1567, date d'un acte[2] qui le fait voir à Paris.



Photo Giraudon.

FIG. 4. — B. PALISSY. ROCHER ITINÉRANT, EMPLOYÉ DANS LA RÉCEPTION DES AMBASSADEURS POLONAIS. (D'après une gravure.)

C'était le temps où la reine mère mettait la main à son grand ouvrage des Tuileries, lequel comportait un jardin, qui fit aussitôt l'admiration de la ville comme le premier en son genre qu'on eût vu. Qu'il ait été ou non la cause de tirer Palissy de sa province et de lui faire quitter un séjour de trente ans, le fait est qu'il n'y a rien de plus certain que le concours qu'il y donna, et qui pour commencer paraît comme révélé dans deux pièces dont il me faut parler après tant d'autres, le devis anonyme d'une grotte figuline présenté à la reine mère sur invitation de celle-ci, et le dessin d'une grotte de même espèce, portant dans sa lettre ces mots : « De l'invention de Madame la Grand. »

1. En tête de la *Recette véritable.*

2. Fillon, *Lettres de la Vendée*, source suspecte, corroborée ici par l'autorité de Jourdan, juge à La Rochelle, par qui Fillon dit la pièce communiquée.

La première pièce, conservée aujourd'hui à la Bibliothèque Saint-Fargeau, fut découverte par Benjamin Fillon[1], qui la déclarait autographe. Une note de Jules Cousin, opportunément jointe dans la chemise qui la conserve, remarque au contraire qu'elle est d'un calligraphe, ce qui la rend bien plus intéressante, par le caractère de pièce de présentation qu'elle revêt, et qui empêche qu'on ne prenne pour fiction littéraire la sollicitation de la reine, mentionnée en tête d'un dialogue, où l'auteur s'est plu à enfermer le devis. Quant à la date, nous pouvons être certains qu'elle dépasse 1559, que Catherine de Médicis devint reine mère; outre qu'il est naturel de rapporter la pièce aux Tuileries.

Si l'on admet que l'autre pièce s'y rapporte également et traite pour la reine mère, le nom de *Madame la Grand* ne peut désigner qu'une personne, à savoir Claude de Beaune, femme de Boisy grand écuyer, régulièrement nommé *Monsieur le Grand*, laquelle dès 1557 nous apparaît comme trésorière de la reine sous le nom de Dugauguier, son premier époux[2]. Elle épousa le grand écuyer en 1567 et mourut en 1568, en sorte que ce nom de Madame la Grand met en 1567 le dessin. Il appartenait à Destailleur, et par malheur a disparu. Reste seulement pour s'en enquérir, la gravure qu'en a donnée Berty dans son volume du Louvre et des Tuileries[3]. Que M^me^ la Grand en ait été l'inventeur, cela ne fait pas qu'elle l'ait tracé, la main étant celle d'un homme de l'art, peut-être de Palissy lui-même, travaillant sur les inspirations qu'il était naturel que l'entourage de la reine lui donnât.

Dessin de grotte proposé en 1567, présence de Palissy à Paris en octobre 1567; il ne faut plus que la mort du connétable, tué à la bataille de Saint-Denis le 10 novembre 1567, pour composer un synchronisme, où s'accuse l'entrée de notre potier dans de nouvelles fonctions. En le privant de son protecteur, cette mort le déchargeait du soin de le servir par ses travaux, le laissant tout au service de la reine, où nous allons le voir occupé.

Le 2 janvier 1570, l'érection d'une grotte aux Tuileries et la part qu'y prend Palissy, sont mentionnées dans un article de compte, mainte fois réimprimé[4], que voici :

A Bernard, Nicolas et Mathurin Palissy, sculpteurs en terre, la somme de quatre cents livres tournois... sur et tant moins de la somme de deux mille six cents livres tournois, pour tous les ouvrages de terre cuite émaillée qui resteront à faire pour parfaire et parachever les quatre *pons* au pourtour de la grotte encommencée pour la reine en son palais à Paris.

1. Insérée aux *Œuvres complètes* du maître publ. par Audiat, 2 vol. in-8°, Niort, 1888.

2. Berty et Legrand, *Topographie du vieux Paris, Région du Louvre*, t. II, p. 231, 232, 246. Sur la simple apparence d'une fonction importante, et supposant que l'application est à son choix, Montaiglon habille de ce nom M^me^ du Perron, intendante de la fabrique des Tuileries en 1570, à qui assurément il ne fut jamais donné. Au contraire les femmes du grand écuyer l'ont porté, Marie Gagnon, t. II, p. 119; Claude de Beaune, t. II, p. 139, t. III, p. 93, de mon *Portrait en France au XVI^e^ siècle*, 3 vol. in-4°, Paris, 1924.

3. Même référence que dessus.

4. Entre autres par Montaiglon, *Paiement de la grotte des Tuileries*, Archives de l'Art français, 1857-1858.

Suit répétition de même somme motivée de même, au 26 février, puis dans un troisième article, dont le texte interrompu dérobe la date ainsi que les articles suivants.

Ces textes projettent une vive lumière sur ce qui précède. Ils donnent corps aux préparations que des documents flottants dans leur date et dans leur objet, nous ont engagés à supposer. Palissy procédait à l'ornement de cette grotte aidé de Mathurin, que nous savons être son fils, et de Nicolas, sans doute son fils aussi. Elle était de terre émaillée, comme la grotte du connétable, et par là répond au devis trouvé par Benjamin Fillon. Venant peu après l'année 1567, elle se place à propos à la suite du dessin de Destailleur. Reste à savoir si l'un de ces projets fut suivi, et lequel.

Nous avons trop souvent à nous féliciter de la sagacité et du discernement de la génération d'érudits qui nous a précédés en 1860, pour dissimuler la critique, quand par occasion ils la méritent. Avouons cette fois que la question délicate en soi de la grotte des Tuileries, a pâti au surplus de commentaires singulièrement légers de leur part, en particulier de l'obstination que Montaiglon a mise à reconnaître, contre l'évidence, cette grotte dans le dessin de M^me^ la Grand. Les commentaires de Benjamin Fillon[1] ayant achevé de brouiller le sujet, il est à reprendre entièrement.

La grotte de M^me^ la Grand est une fosse disposée en rond et balustrée au rez du jardin, où l'on descend par un escalier. J'ai eu soin de souligner dans le compte qui précède, la mention imprévue de quatre *pons* ou ponts, auxquels semble se résumer l'ouvrage, alors qu'une partie si secondaire devrait ne figurer qu'à peine ou point du tout, dans des pièces qui n'offrent aucun détail. Ajoutez que des ponts « au pourtour » d'une grotte, ne se conçoivent pas, à moins que ce ne soit sous forme de planches sans importance, servant à franchir un petit canal. Ces difficultés n'empêchent pas Montaiglon, le dessin de M^me^ la Grand en main, d'imaginer un tel canal tournant en rond au fond de la fosse, sur un espace que l'enfoncement en terre, coté de quinze pieds par la lettre du dessin, ne permet pas d'étendre à 6 mètres de diamètre, et de jeter là-dessus les quatre ponts qui font l'objet du compte.

Par malheur, l'embarras est bien moins d'accorder le compte et le dessin, que de découvrir un sens plausible au compte. Qu'est-ce, je le demande, que quatre *pons* qui tiennent toute la place dans les travaux de la grotte, que le même compte ramène par trois fois et peut-être plus, et qui coûtent 2.600 livres ? Assurément autre chose que des ponts. Il faut qu'il y ait ou méprise ou erreur. Comme le fait remarquer Montaiglon, le mot *pons* est écrit lisiblement dans le manuscrit[2], mais celui qui l'y a inscrit a pu se tromper. Au moyen de l'ouvrage recouvré, la pensée m'est venue de chercher si dans la description de la grotte du connétable, je ne rencontrerais pas un mot où l'erreur me fût expliquée. Or je n'ai pas eu à lire vingt lignes pour trouver ceci : « Le bâtiment contient quarante pieds de long... dont le *pan* et entrée dudit portail, etc. » Et plus loin : « Les deux *pans* de la grotte à dextre et à senestre, etc. » Tout se débrouille. *Pan* est évidemment la leçon qu'une bévue du scribe nous déro-

1. *L'Art de terre chez les Poitevins*, Niort, 1864, in-4°.
2. Bibliothèque Nationale, Cabinet des manuscrits français 10399.

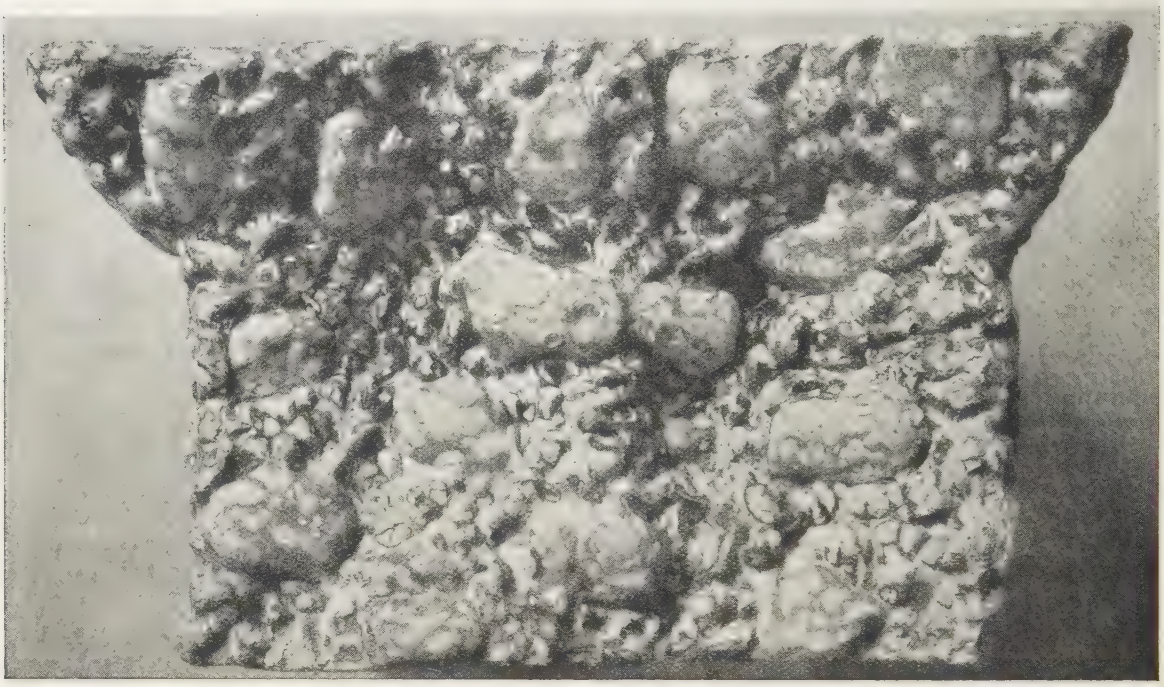


Photo Giraudon.

FIG. 5. — B. PALISSY. CHAPITEAU DE ROCAILLE, POUR LA GROTTE DES TUILERIES. (Musée de Sèvres.)

bait. « Les quatre pans au pourtoir de la grotte », voilà qui s'entend parfaitement, ne signifiant autre chose que ses quatre murs, qui, portant toute la décoration, motivent la répétition comme la somme. Et c'est un premier point réglé, d'où il s'ensuit pour commencer, que la grotte n'était pas ronde, mais carrée.

En voici un second. Dans l'inventaire de Catherine de Médicis, que Bonnaffé a publié[1], il est mention de la grotte des Tuileries en ces termes : « La maison et loge où est la grotte. » Elle n'était donc pas en contrebas; ce n'était pas une fosse, mais une fabrique. Ainsi le dessin de M^me^ la Grand diffère en deux points essentiels de ce qui fut exécuté, ce n'est pas ce dessin qu'on a suivi. Au contraire, rien n'empêche que le devis de Palissy soit celui qu'on exécuta, car en ces deux points il est conforme.

Maintenant, quand on lit attentivement ce devis, on demeure surpris d'une chose, c'est qu'il dépeint un ouvrage tout pareil à la grotte du connétable, telle que Palissy la décrit. J'en ai fait la démonstration quand l'ouvrage perdu reparut, à la Société des Antiquaires de France. Même rocher au fond, mêmes niches à colonnes sur les flancs, mêmes entresuites de termes au second ordre, voire (passant au détail de ceux-ci) mêmes fantaisies dans les figures. Les paroles mêmes dont use le devis, se retrouvent dans l'ouvrage recouvré. La seule différence de l'un à l'autre, est que ce dernier fournit les mesures, et que le devis n'en donne pas. Et cela me fait raisonner ainsi.

1. *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis*, pet. in-8°, Paris, 1874, p. 28.



Photo Giraudon.

FIG. 6. — B. PALISSY. CHAPITEAU DE ROCAILLE POUR LA GROTTE DES TUILERIES. (Musée de Sèvres.)

Si la grotte du connétable avait été dressée et que les jardins d'Écouen en eussent fait les honneurs, la reine aurait-elle souffert qu'on lui en proposât la répétition? La présentation du devis donne à croire que la grotte du connétable ne fut pas placée. La preuve positive manque qu'Écouen l'ait jamais reçue. Aucun vestige n'en a été relevé, aucun souvenir n'en survécut. Peiresc, qui trente ans plus tard, en 1606, visita cette résidence [1], et qui chemin faisant attribue vingt ouvrages à Palissy auxquels il ne mit jamais la main, n'en entendit pas parler. Bref, cette grotte nous échappe à partir de l'atelier de Saintes, puis brusquement, dans un devis que Palissy présente à la reine, nous en retrouvons la parfaite image. Or dans l'intervalle le connétable était mort, et voici la conclusion que je propose. La grotte du connétable ne fut jamais livrée; les héritiers ne la réclamèrent pas; elle demeura à Palissy pour compte, et l'occasion se présentant d'accommoder la reine d'une œuvre du même genre, il offrit ce qu'il avait en main.

Ce n'est qu'une supposition, mais elle est raisonnable. Le monde n'avait vu la grotte du connétable qu'en pièces; la reine, si l'on suppose qu'au retour de Bayonne l'atelier de Saintes lui fut montré, n'en avait pu saisir que des parties démembrées; on n'en pouvait connaître le plan, puiser l'idée entière, que dans la description, devenue depuis introuvable, peut-être par le soin qu'aura pris Palissy d'en supprimer

1. Audiat, *Bernard Palissy*, in-12, Paris, 1868, p. 268; le même, préface des Œuvres du maître, p. LV.

les exemplaires, et qu'assurément la reine ne lut jamais. Rien n'empêchait ainsi de lui proposer l'ouvrage, et après l'avoir terminé, d'en composer la grotte dont les Tuileries furent ornées. Voici maintenant, si le lecteur veut bien me suivre dans plus de détail, de quoi renforcer cette conclusion.

Par deux ou trois fois le sol des Tuileries ou son voisinage, fouillé par occasion, nous a rendu des débris de la grotte exécutée pour ce jardin, une première fois en 1855[1] ceux que conserve le Musée de Sèvres, une seconde fois en 1865[2] ceux qu'on a mis au Musée Carnavalet. A ces derniers étaient joints les moules de quelques parties de décoration, dans lesquels, pour voir apparaître celles-ci, il a suffi de jeter du plâtre. Ainsi possédons-nous quelque information de fait de l'ouvrage réalisé; si bien qu'à la grotte décrite du connétable, au devis proposé pour la reine, nous pouvons comparer quelque partie de la grotte réalisée dans les Tuileries.

Pour commencer, tout le monde a reconnu dans un terme de coquillage dont l'épreuve en trois pièces est à Carnavalet, une correspondance frappante avec ce passage du devis : « Un (terme) qui serait en façon comme bien souvent l'on trouve des pierres, qu'en quelque endroit qu'elles soient rompues, l'on y trouve un grand nombre de coquilles crues et formées au sein de la masse même. » Des fragments de figures drapées de toile, trouvent dans le même document une correspondance égale, à cause d'étoffes décrites ainsi : « Trois ou quatre (termes) vêtus et coiffés en mode étrange... de divers linges, toiles ou futaines rayées, si très approchant de la nature, qu'il n'y eût homme qui ne pensât que ce fût la même chose (la chose même). » A ces correspondances signalées en leur temps, j'en joindrai d'autres, celle d'un chapiteau de faïence à Sèvres, qui convient parfaitement comme celui d'un des pilastres doublant les colonnes entre les niches, conformément au devis qui mentionne entre celles-ci « un pilastre et une colonne faisant la division ». Pour peu que nous demandions à la grotte du connétable un détail omis dans le devis, nous y trouvons pareillement les guirlandes allant d'une colonne à l'autre, formées de « pommes, poires et concombres », dont on reconnaît les débris tant à Carnavalet qu'à Sèvres.

De tout ceci sortent des raisons nouvelles de tenir le devis conservé pour effectivement exécuté. Mais s'il en est ainsi, le moyen se présente de vérifier si dans ce devis c'était bien la grotte laissée pour compte que Palissy présentait. Car cette grotte avait des dimensions que nous savons, et que rien n'empêche de comparer avec les mesures relevées sur les débris remis au jour. Supposez qu'elles s'accordent, il deviendra probable que c'est la grotte du connétable qu'on avait portée aux Tuileries, probable partant que le devis n'avait pour but que de l'introduire. Par répercussion, d'autre part, le devis passera à plus juste titre comme ayant été suivi en fait, tous ces rapprochements se fortifiant l'un par l'autre.

Le chapiteau de Sèvres, le terme de Carnavalet ont certainement appartenu à

1. Avis de ces fouilles au *Constitutionnel* du 25 septembre; récit dans Berty et Legrand, ouv. cité, t. II, p. 45.

2. Récit dans le même ouvrage, à la suite.

deux ordres superposés, qui (supposé les mœurs du temps) n'ont pu être que le toscan et le dorique. Étant donné le canon qui gouvernait les ordres[1], il ne faut pour venir à nos fins, que calculer la hauteur de ceux-ci par celles de chacune de ces pièces, en suite de quoi l'addition des deux ordres donnera la hauteur de la grotte.

Le chapiteau de Sèvres a 26 centimètres de large, ce qui donne, selon le canon du toscan (sept fois la grosseur), pour toute la colonne 1 m. 82, à laquelle ajoutant (toujours selon le canon) pour le piédestal que la description comme le devis donne à cet ordre, un tiers, soit 0,667, et pour l'entablement un quart, soit 0,445, on trouve pour le premier ordre en tout 2 m. 94. Le terme de Carnavalet mesure 1 m. 50 sans base et chapiteau, qui dans l'ordre dorique comptent ensemble pour un septième, soit 0,214, qui en s'ajoutant porte le support à 1 m. 714. Un tiers et un quart ajoutés comme dessus pour le piédestal (aussi mentionné) et pour l'entablement portent la hauteur de tout l'ordre à 2 m. 713. Additionnant maintenant les deux ordres, nous trouvons pour hauteur de la grotte sous corniche 5 m. 65, chiffre sensiblement le même que les dix-sept pieds (5 m. 508) que Palissy donne à la grotte du connétable. Voilà une première concordance.

Je n'ai pas cru impossible d'y en joindre une seconde par la comparaison de longueur et largeur, au moyen du plan que Ducerceau a gravé des Tuileries, où Montaiglon, Fillon, Berty n'ont couru sans succès après la grotte, que faute d'idées nettes sur la manière dont elle devait y être représentée, sur les possibilités de l'emplacement et ses dimensions approchantes. D'abord il ne faut la rechercher dans aucune des pièces isolées du jardin, barbouillées de noir et de faibles dimensions, qui ne peuvent tout au plus figurer que des fontaines : une grotte étant une chambre qu'on représente par quatre murs et non par une surface teintée. Il est vrai qu'aucune fabrique de ce genre ne nous est donnée isolée dans le jardin; mais comme il n'est pas impossible que la grotte ait tenu à d'autres bâtiments, comme c'est le cas de celle de Fontainebleau, qu'on pourrait chercher longtemps sur les plans de cette résidence en forme distincte sans la trouver, cela ne doit pas nous arrêter.

A Fontainebleau la grotte fait partie du château. Ici le château est à omettre, comme séparé en ce temps-là du jardin par une rue. L'inventaire de Catherine de Médicis, qui justement se borne au jardin, oblige à y rechercher de l'autre côté de cette rue, trois objets dont il fait mention : le logis du concierge ou intendant, la marbrerie ou dépôt des marbres, et la grotte. Or il n'y a sur le plan de bâtiments dans le jardin, que deux corps d'équerre vers la rivière, composés de six chambres inégales et d'un escalier au milieu. Là se trouvaient inévitablement la conciergerie et le dépôt des marbres, et l'inventaire prend soin de nous dire[2] que la grotte était « près de ladite marbrerie ». Comme il a fallu que celle-ci donnât sur le jardin par son petit bout, où dut se trouver l'entrée, seules les pièces des extrémités, où cette condi-

1. Depuis le milieu du XVI^e^ siècle elles se trouvent dans tous les Vignoles, singulièrement dans celui de Daviler, *Cours d'architecture*, 2 vol. pet. in-4°, Paris, 1720, t. I, p. 4 et 18.

2. Ouv. cité, p. 213.



Photo Giraudon.

FIG. 7. — B. PALISSY. FEUILLES DE SCOLOPENDRE (Musée de Sèvres). POIRE ET CONCOMBRES (Musée de Sèvres). CONCOMBRE (Musée Carnavalet). DÉCORATION DE LA GROTTE DES TUILERIES.

tion se trouve remplie, peuvent être supposées nous la rendre. Celle du couchant qui regarde au nord est manifestement trop grande. Celle du levant tournée vers le château paraissant convenir au contraire, j'en ai calculé les dimensions.

Les Tuileries ont de largeur 320 mètres, réduits au plan de Ducerceau à 180 millimètres, qui font un pied de 1 m. 77 au millimètre. Sur le plan la fabrique en question mesure 6 mm. et demi sur 3 mm. un tiers. Elle représente par conséquent une chambre de 11 m. 50 sur 5 m. 90. Or justement ces dimensions avoisinent les 12 m. 96 (quarante pieds) et 6 m. 48 (vingt pieds) que Palissy donne en longueur et largeur à la grotte du connétable. Pratiquement donc on peut dire qu'elles les égalent, pour peu qu'on considère que pour qu'elles tombassent juste, il ne s'en faut que de cinq sixièmes d'une part, et de l'autre d'un tiers de millimètre, aisément franchis dans un plan si réduit. Ainsi il est prouvé d'une part que la grotte

des Tuileries avait même hauteur que la grotte du connétable; il est d'autre part établi que le seul endroit où dans le plan de Ducerceau il soit facile de la placer, lui assigne en longueur et largeur les dimensions de la même grotte. Voilà de quoi rendre pressante, outre les raisons données plus haut, la supposition que ces deux grottes n'en ont fait qu'une, et que le devis conforme à la première n'a fait que l'introduire à l'endroit d'où nous recouvrons ses débris.

Quant aux talents que le maître y avait déployés, nous n'avons pour juger de l'ensemble que des descriptions; mais pour les parties les pièces parlent. Leur per-



Photo Giraudon.

FIG. 8. — B. PALISSY. CAILLOUX ET CONCOMBRES, POUR LA GROTTE DES TUILERIES. (Musée de Sèvres.)

fection est sans égale, et l'on ne peut les examiner sans être frappé de la distance à laquelle cette perfection renvoie les trois quarts de la production répandue sous le nom de Palissy. La disposition y est fine et charmante, avec un air de naturel qui fait croire que ces mousses, ces cheveux de Vénus, ces scolopendres viennent de pousser sur leur support, que ces coquilles incrustées dans la roche y ont été déposées par les siècles et qu'on vient de les y découvrir. La fraîcheur du coloris s'y joint, un fond de gris soit bleuté, soit pourpré, sur lequel des traînées de jaune d'antimoine, des éclats d'ocre riche et profond, accusent des veines ou des cailloux, où le vert de cuivre s'étire dans l'indication des mousses légères; là-dessus un émail irisé qui pétille sur toutes

les saillies et qui, quand on remue la pièce, semble jeter des étincelles. Les bêtes sont des merveilles de délicatesse dans le rendu, de souplesse et de vérité dans le mouvement. Palissy se vante dans l'ouvrage recouvré, de n'omettre pas une écaille aux reptiles, comme pas un poil de barbe aux visages d'hommes, au moyen d'un émail si fin que la plus légère saillie y conservait son relief, ce qu'un sonnet joint en queue de volume exprime par ce vers, parfaitement justifié :

Aussi des clairs émails la terve [1] (mince) couverture.

Donc Palissy travaillait à la grotte dans les premiers jours de 1570. D'après le texte du compte, qui nomme les ouvrages « comme restant à faire », il y avait quelque temps qu'elle était commencée; on ne peut donc croire qu'elle ait traîné longtemps, tout sans doute fut fini dans le courant de l'année. En 1572 pourtant, après le 4 juin, que mourut Jeanne d'Albret, nous voyons [2] la duchesse de Ferrare, après visite rendue à la princesse de Navarre sa fille, étant allée visiter les Tuileries, remettre une gratification « à un messire Bernard (écrit son trésorier), qui fait la grotesque auxdites Tuileries ». Cela fait voir deux ans après la grotte, d'autres travaux du maître en cours d'exécution.

Lesquels ? J'en puis dire au moins un, dont on a méconnu le témoignage par l'habitude prise en toute cette matière de brouiller les sens les plus certains. En 1585 des ambassadeurs suisses, qui furent reçus par Henri III, ont laissé en latin une description des lieux [3], dont je rapporte en français ce qui suit :

Il y a diverses fontaines dans ce jardin, une entre autres édifiée en forme de rocher, dans laquelle étaient divers animaux faits de poterie, comme serpents, escargots, tortues, lézards, crapauds, grenouilles et autres bêtes aquatiques, qui versaient l'eau par la bouche, outre celle qui sortait de la roche elle-même.

Nicard, qui communiqua ce texte aux Antiquaires, Montaiglon, puis Dupuis, l'ont entendu de la grotte, qu'il ne désigne assurément pas, puisqu'il s'agit d'un simple rocher décrit parmi les autres fontaines, et certainement à ciel ouvert, ensuite parce qu'il n'est pas dit que ce rocher fût de poterie, mais les bêtes seulement : *in qua rupe ex opere figulinario erant confecta varia animalia*, qui fait un genre d'ouvrage que Palissy a décrit lui-même dans son jardin de la *Recette véritable*, comme décorant le quatrième cabinet vert : c'est à savoir un rocher fait de « plusieurs pierres et divers cailloux ». Il ajoute :

---

1. La réimpression et peut-être l'exemplaire donne *ténue*, qui fait boiter la mesure. Certainement l'*n* est le barbouillage d'un *r*, l'*u* ne différait pas du *v*. *Terve*, signifiant mince, est usité à plusieurs reprises par Palissy.

2. Rodocanachi, *Renée de France*, in-8°, Paris, 1896, p. 503. L'auteur a cru que la princesse de Navarre, à laquelle Renée rend visite, était Jeanne d'Albret. Assurément c'était Catherine sa fille : Jeanne d'Albret étant reine, non princesse de Navarre, et la visite fut certainement rendue en condoléance de la mort de la reine, ce qui aide à en approcher la date, partant celle de la visite des Tuileries, qui suit.

3. Communiquée d'après la publication d'archives originale (*Archiv für Schweizerische Geschichte*, Zurich, 1864) par Nicard. Bull. de la Soc. des Antiquaires de France, 1865.

Auparavant le maçonner, je taillerai plusieurs serpents, aspics et vipères, où par le derrière d'iceux y aura une languette et queue de la même étoffe, savoir est de terre, et ayant cuit et émaillé lesdits animaux, je les maçonnerai parmi les cailloux, pierres et rochers.

Outre la grotte donc, Palissy avait fait dans le jardin des Tuileries une fontaine de sa façon, et l'on ne peut douter que la « grotesque » que nous venons de voir mentionner comme sa besogne, n'ait été en partie cette fontaine. N'omettons pas que ces sortes d'ouvrages le trouvaient aussi soigneux des matériaux qu'il l'était de l'émail dans les autres. En divers endroits de ses écrits, il a soin de nous en entretenir. Là étaient mis en usage certains cailloux « amassés en divers champs, roches et montagnes » par lui-même, cailloux blancs et diaphanes, dit-il; d'autres qui « se trouvent souvent es ports et havres de cette mer océane » jetés par les navires qui en ont fait leur lest durant la traversée, « semés de petites étincelles ressemblant argent et de diverses couleurs ». Pouvaient y servir aussi des pierres du Poitou trouvées en toutes grosseurs, « quelquefois aussi grosses que barriques », qui étant rompues sont blanches comme « sucre fin », et autres de Saintonge vers la mer, dit-il, qui sont « pleines de coquilles [1]. Ajoutez le genre de pierres de chaux qu'on avait employées à la grotte de Meudon, et qui se forment par stalactites, telles qu'il en avait observé aux carrières (ou catacombes) de Saint-Marcel-lès-Paris [2] et dans des grottes près de Tours, que lui fit voir Jean de Selve, abbé de Turpenay [3]. Toujours par Palissy nous apprenons que la reine avait fait venir une quantité de ces pierres de la Mauve-Louvière, près Marseille [4]; à quoi répond fort à propos cet ar-



Photo Giraudon.

FIG. 9. — B. PALISSY. TERME DE COQUILLAGES POUR LA GROTTE DES TUILERIES
(Musée Carnavalet ; épreuve de plâtre).

1. Éd. Audiat, t. I, p. 82, 84.
2. *Ibid.*, t. II, p. 154.
3. *Ibid.*, t. I, p. 58, 59.
4. *Ibid.* t. II, p. 54.

ticle de l'inventaire de Catherine : « Six caisses de bois de sapin pleines de pierres de divers sortes pour faire rochers et fontaines [1]. » Un autre au même inventaire se rapporte au même usage : « Un nombre de coquilles de mer pour faire rochers [2]. »

A des ouvrages de décoration permanente, on ne s'attend peut-être pas à voir s'en ajouter qui servaient pour les fêtes. Cependant nous ne pouvons douter que certain rocher de toile d'argent, qui parut à la réception des ambassadeurs polonais aux Tuileries en 1573, décoré de termes rustiques, de coquillages et de reptiles, ne fût l'ouvrage de Palissy. Il portait des danseuses, qui dansèrent un ballet dont Brantôme a fait le récit [3] et Dorat rimé un poème [4] avec une gravure du rocher, d'autant plus précieuse que c'est la seule pièce qui mette sous nos yeux quelque exemple (au moins présumé) des inventions de l'artiste en fait d'architecture.

Chargé de ces besognes particulières, Palissy eut-il part en outre à la direction du jardin ? Nous n'avons pas de raison positive de le croire. Deux choses cependant empêchent d'en négliger tout à fait l'hypothèse : sa présence prolongée sur les lieux, et ce surnom de Bernard des Tuileries [5] qu'il porta, et qui fut si public, que dans certain écrit du temps il en est qualifié gouverneur [6]. Faibles raisons d'affirmer la chose; encore y a-t-il lieu de distinguer les époques qui la rendent plus ou moins possible.

Assurément cela ne fut pas tant que vécut Philibert Delorme avec la conduite du château. Palissy, dont la grotte nous est montrée en train six jours avant le 8 janvier 1570, que ce fameux architecte mourut, avait vécu sous lui, et le témoignage qu'il porte, joint à ce qu'on sait en général du caractère de Delorme, ne laisse supposer de la part de celui-ci aucune délégation ni partage. « Monsieur l'architecte de la reine, dit Palissy dans un passage célèbre [7], qui avait hanté l'Italie et qui avait gagné autorité et commandement sur tous les artisans de ladite dame... » Et il conte une mésaventure encourue dans une conduite d'eau que Delorme avait dirigée, en quelques lignes qu'il me faut expliquer : personne jusqu'à présent n'en ayant entendu le sens.

Deux allusions à de pareils mécomptes du même architecte se lisent au traité des *Eaux et Fontaines* de Palissy : l'un [8] arrivé au bord d'une rivière dont il fallait attirer l'eau au moyen de pompes sur une terrasse, qu'on a prise pour celle de Meudon, évidemment à tort, puisque c'est le Primatice qui fut architecte de ce château [9],

1. Ouvr. cité, p. 154, 155.
2. Même ouvrage, p. 88.
3. Éd. Lalanne, t. VII, p. 371, 372.
4. *Magnificentia Spectaculi a regina matre in hortis suburbanis editi Descriptio.* Pet. in-8°, Paris, 1573.
5. Peiresc au livre cité le nomme ainsi, et sur l'exemplaire original de la *Recette véritable* à la Bibliothèque de Paris, on lit le même nom mis à la main.
6. Giraud Langrois dans le *Globe du Monde*, chez Audiat, *Bernard Palissy*, p. 269.
7. Éd. Audiat, t. II, p. 20.
8. Même ouvrage, t. II, p. 11.
9. Comme le prouve Samaran, ouvrage cité.

et que je suppose être Saint-Maur, bâti par Delorme; l'autre en un lieu où l'eau se rendait par des tuyaux. C'est ce dernier passage que je retiens :

Si Monsieur l'architecte de la reine... eût eu tant soit peu de philosophie, seulement naturelle sans aucunes lettres, il eût fait faire quelque muraille ou arcade à la vallée de Saint-Cloud, et de là fait venir son eau aux murailles du parc, et puis renforcé ladite muraille dudit parc pour faire passer l'eau par-dessus, et au bout de l'angle et coin fait certaines arcades en diminuant petit à petit jusqu'au dedans, et lors la fontaine eût pu durer, et n'y eût fallu faire tant de regards.



Photo Giraudon.

FIG. 10. — B. PALISSY. ROCAILLE, ALGUE, COQUILLE, PATTE DE CRABE, GRENOUILLE, POUR LA GROTTE DES TUILERIES
(Musée Carnavalet.)

De quel parc est-ce qu'il s'agit et de quelle fontaine? Quant au second point, sachons d'abord que *fontaine* ne signifie autre chose que prise d'eau. Il s'agit de l'approvisionnement d'un jardin. On s'est allé imaginer que Meudon encore était en cause, et qu'il s'agissait de l'eau de la Seine. Mais comme cette rivière passe à Meudon même, on ne voit pas pourquoi Delorme en fût allé puiser l'eau à Saint-Cloud. Puis il est question d'un endroit que l'auteur connaît parfaitement, puisqu'il décrit en détail l'entrée qu'il eût fallu y ménager aux eaux qu'on y amenait; il ne connaît pas moins la prise d'eau ou fontaine, puisqu'il mentionne le nombre trop grand de regards qu'on y avait fait; ajoutez que le lieu lui semble assez désigné sans qu'il le nomme, par l'autorité que Delorme y avait prise sur tous les ouvriers de Catherine; tout cela, quand on y prend garde, ne saurait indiquer que les Tuileries. Pour en être tout à fait sûr, il ne faut que rechercher d'où ce jardin tirait ses eaux, à quoi les textes répondent en foule :

La fontaine que ladite dame veut et entend faire conduire depuis le village de Saint-Cloud jusqu'au bâtiment et jardin du palais de Sa Majesté lès le Louvre à Paris... La fontaine que ladite dame reine

fait venir de sadite maison de Saint-Cloud en son palais et jardin desdites Tuileries... La fontaine que Sa Majesté fait venir de sa maison de Saint-Cloud auprès du grand jardin de son palais des Tuileries...'

Ainsi c'est aux Tuileries que Delorme a manqué son ouvrage. Et en quoi selon Palissy ? Il suffit pour l'apprendre de lire ce qui précède son récit, où le procédé des anciens est loué comme le modèle à suivre en pareil cas, à savoir l'aqueduc à pente constante sur des arcades à ciel ouvert. L'arcade sur la vallée de Saint-Cloud qu'il reproche de n'avoir pas faite, n'est pas autre chose qu'un tel aqueduc. Au contraire Delorme avait disposé des tuyaux qui menaient l'eau au fond du val et lui faisaient remonter l'autre bord; ces eaux étant tout autres que celles de la rivière, qu'elles avaient à passer sur un pont. Arnold Van Buchel, voyageur flamand, qui passa par là en 1585, parlant d'un débit d'eau qui s'y trouvait, écrit :

Cette eau est alimentée par une source qui ne tarit pas, quoique la reine mère ait fait depuis longtemps déjà une dérivation vers son jardin à l'aide d'une conduite souterraine qui franchit la Seine sur le pont de Saint-Cloud[2].

Et ceci, qui recoupe une fois de plus le passage méconnu de Palissy : « Des regards ont été construits de place en place pour permettre de réparer cette canalisation en cas de rupture. »

Ce cas ne se fit pas attendre. Palissy estime que par la force des eaux précipitées dans les tuyaux contre leur pente naturelle, un pareil ouvrage devait être bientôt ruiné. Trois mois n'avaient pas passé sur celui-là, que pour découvrir les pertes d'eau auxquelles on le trouva sujet il fallait pratiquer à grands frais, dans le bois de Boulogne, et aux Bonshommes de Nigeon (à l'endroit du Trocadéro), des fouilles, dont les comptes nous avisent[3], et trois ans après des réfections au tuyautage même du jardin[4].

Telle fut en fait d'eaux et fontaines la malfaçon dont Palissy fut témoin, témoin impuissant, conseiller éconduit peut-être, ce qui expliquerait l'aigreur des reproches dont il a poursuivi Delorme. Aussi longtemps que celui-ci vécut, cet épisode désormais éclairci, définit assez bien le poste subalterne que Palissy tint aux Tuileries.

Delorme mort, les choses changèrent sans doute. Bullant, qui succéda comme architecte du château, ne devait ni montrer les mêmes talents, ni jouir du même crédit, ni exercer la même inflexible autorité. Il n'est pas sûr que les jardins aient passé sous son commandement. Dans ce rayon au contraire il n'est pas improbable que Palissy ait pris la place qu'il méritait. Capable d'y vaquer en même temps aux ornements et aux fontaines, comment imaginer qu'il n'y ait pas eu l'influence, sinon par un poste établi, du moins en fait, par des conseils que désormais on écouta? Rendu témoin du méfait d'un système dont son caractère donne à croire qu'il ne s'était pas privé de médire, le mécontentement qui dut s'ensuivre chez la reine et dans les ser-

1. Berty et Legrand, ouv. cité, t. II, p. 233, 236, et Caron, communication aux Antiquaires de France, dans le Bulletin de 1899.
2. *Voyage d'Arnold Van Buchel*, pub. par Vidier, pass. cité.
3. Berty et Legrand, même référence que note 1.
4. Caron, même référence que note 1.

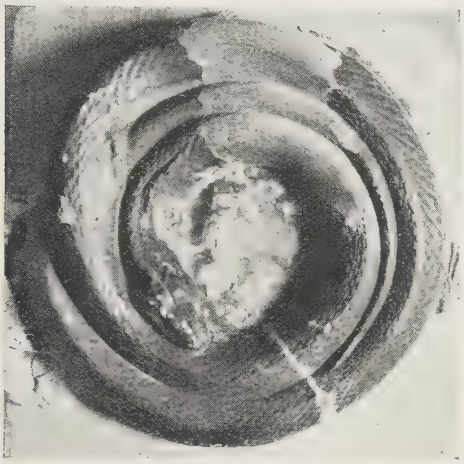


Photo Giraudon.

FIG. 11. — B. PALISSY. SERPENT LOVÉ.
(Musée de Sèvres.)

vices, ne pouvait que le mettre en crédit. Tout dans l'art des jardins lui était familier, puisque la taille même des arbres est enseignée dans ses écrits.

Les comptes ne font mention que de deux personnages qui dans le jardin des Tuileries disposassent de quelque autorité : Bastien Tarquin, dit jardinier, Bernard de Carnessequi, dit intendant des plantes [1]. Ni l'un ni l'autre titre ne semblent signifier qu'ils n'eussent pas à recevoir d'ordre d'une compétence supérieure, dont j'incline à croire que Palissy fut pourvu.

Dans l'embarras de rien affirmer à cet égard, revenons pour finir aux aptitudes qui le rendaient propre à dresser le labyrinthe ou *dédalus*. Les comptes font mention de cet ornement, Sauval en a retenu le souvenir, les ambassadeurs suisses l'ont décrit, le plan de Ducerceau le représente.

Il y a, disent ces ambassadeurs[2], un labyrinthe, érigé et tracé d'un art merveilleux, qui fait qu'une fois engagé dans ses replis, on a les plus grandes peines à en sortir. Des tables y sont formées de rameaux de feuillage, ainsi que des bancs, de petits lits et autres invites à mal faire; et ce qu'il y a d'extraordinaire est que le tout est fait d'osiers ployés.

De leur côté les comptes [3] mentionnent « quatre cents perches de saulx (saules) pour faire le dédalus »; et quant à la mauvaise réputation de l'endroit, elle est confirmée par Sauval [4], écrivant plus tard que le labyrinthe a « été signalé longtemps par les prouesses des amants ».

La description d'un labyrinthe est chose assez banale en soi pour n'instituer nulle parenté entre la plume qui vient à la tracer, et l'esprit qui l'invente. Cependant je trouve sous celle de Palissy une description si vive et si pressante des détours qui composent un labyrinthe, de ses surprises et de ses obstacles, que je ne puis omettre de remarquer que cette image le possédait. Les marais salants de Saintonge, qu'il décrit, lui sont cause de l'évoquer[5].



Photo Giraudon.

FIG. 12. — B. PALISSY. ECREVISSE, POUR LA GROTTE DES TUILERIES.
(Musée Carnavalet.)

1. Berty et Legrand, ouv. cité, t. II, p. 50.
2. Ouv. cité.
3. Berty et Legrand, ouv. cité, t. II, p. 50.
4. *Antiquités de Paris*, 3 vol. in-folio, Paris, 1724, t. II, p. 59.
5. Éd. Audiat, t. II, p. 141.

Il semble, dit-il, que c'est un labyrinthe; et ne saurait-on faire une lieue au travers, qu'elle n'en monte à plus de six, à cause *des environnements qu'il faut faire* pour en sortir; et si quelque étranger y était enclos, à peine en pourrait-il sortir sans conduite, parce qu'il faut trouver un grand nombre de pontages, qu'*il faut chercher l'un à dextre et l'autre à senestre, quelquefois tout au contraire du lieu où l'on veut aller.*

Voilà qui fait sentir au moins le génie de l'invention chez lui; quant à l'exécution, je ne sais si la taille qui permit d'en façonner le branchage comme les ambassadeurs suisses le dépeignent, était commune alors; il est au moins certain que Palissy se vantait de la savoir. Dans le jardin de la *Recette*, on la trouve représentée comme une invention peu répandue. Décrivant le cabinet qu'il nomme amphithéâtre :

A l'intérieur des colonnes, dit-il, qui seront lesdits pieds des pibles (peupliers), il y aura certains vismes (osiers) doux, qui seront tissus, entrelacés et arrondis en telle sorte qu'ils serviront de cloisons, chaires (chaises) et dossiers (niches) entre lesdites colonnes, et la voûte desdites chaires et dossiers d'icelles sera tissue en façon plate, sur laquelle plate-forme seront arrangés plusieurs vaisseaux et vases pour le service dudit cabinet.

Et ceci, à l'article du troisième cabinet vert :

Y aura audit cabinet plusieurs sièges entre les colonnes (des arbres encore), lesquels seront faits de certaines gittes, que les racines des hommeaux (ormeaux) et colonnes auront produites.

Je laisse à dire si dans cette menuiserie vivante, ouvrière de sièges, de niches et de crédences, capables de porter les gens et la vaisselle, il convient de reconnaître la marque de Palissy. Le fait, s'il était établi, achèverait de rendre probable l'ingérence générale qu'on peut lui supposer dans l'embellissement des Tuileries.

On sait que la reine abandonna bientôt le dessein d'habiter ce château. De son côté Palissy quitta Paris pour Sedan depuis le 22 novembre 1573, que les archives du Consistoire protestant du lieu, et son état civil, nous l'y font voir en résidence[1]. Coupé au moins d'un retour dans la capitale pour les leçons publiques qu'il y donna dans le carême de 1575[2], soit entre le 15 février et le 3 avril, et l'année suivante, ce séjour prit fin cette dernière année, après le 25 juin, et l'artiste regagna Paris. Mathurin son fils, qui l'aidait dans sa besogne, fut lui-même absent dans le même temps, car nous le trouvons à Tours le 8 mars[3], à Saintes le 5 juillet 1574[4]. Si comme je crois, l'atelier ne vaqua pas, il faut que Nicolas Palissy ou quelque autre assistant du maître l'ait tenu en activité.

En 1572, Palissy demeurait rue Saint-Honoré[5]; il logea plus tard rue de Vaugirard[6], travaillant jusque dans son extrême vieillesse, avant que le dernier éclat

1. Publ. par Weiss, *Bernard Palissy à Sedan*, et *Nouveaux documents sur Bernard Palissy*, Bull. de la Soc. du Prot. français, an. 1896 et 1897.

2. A son propre témoignage, Œuvres du maître, éd. Audiat, t. II, p. 159.

3. Même référence que page 9, n. 1.

4. Weiss, *Quelques épisodes de la Réforme en Saintonge*, p. 380, Bull. de la Soc. du Prot. franç., an. 1893.

5. Rubble, *Paris en 1572*, Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris, an. 1887.

6. Registre d'écrou cité p. 9, et note manuscrite d'un exemplaire aujourd'hui détruit de la *Recette véritable*. Dupuis, qui la cite, *Bernard Palissy*, in-12, Paris, 1894, p. 46, l'a confondue avec celle que mentionne la n. 5 de la p. 24.

des guerres civiles, en obligeant le roi à sortir de Paris, fût cause de le mettre comme protestant à la Bastille, où on sait qu'il mourut en 1590.

Aux Tuileries les mêmes guerres civiles entraînèrent la dévastation du jardin. Les auteurs ont erré en disant qu'à la mort de la reine la grotte tombait en ruines, parce que l'inventaire n'y trouve rien à signaler qui vaille[1]; mais cela n'est pas une conséquence : les commissaires n'ayant pas à tenir compte d'ornements qui tenaient aux murailles et qui étaient immobiliers. Il est vrai seulement que l'abandon du jardin compromettait l'entretien des fontaines; les ambassadeurs suisses le remarquent. Mais il ne subit de saccage que quand le siège de Paris y fit cantonner les soldats, qui y mirent toutes choses au pillage, la grotte comprise.

Duperrat, poète à ses heures, en a laissé en vers[2] le désolant tableau. C'est alors, en 1590 seulement, que la grotte fut ruinée et sa rustique mise en pièces.

Il n'en resta que des débris, que Henri IV, quand il rentra aux Tuileries, n'eut plus qu'à balayer. De ces débris furent formées dans quelques coins les décharges depuis lors ensevelies, que par deux fois le hasard a fait découvrir. On peut se demander si l'emplacement présumé de la grotte ne permettrait pas d'autres fouilles qui remettraient au jour un supplément d'information. La chance vaudrait d'être tentée.

Louis Dimier.

1. Ouv. cité, p. 218.
2. Chez Berty et Legrand, ouv. cité, t. II, p. 243.



Photo Giraudon.

FIG. 13. — B. PALISSY. FEUILLE D'ADIANTUM, POUR LA GROTTE DES TUILERIES.
(Musée Carnavalet.)

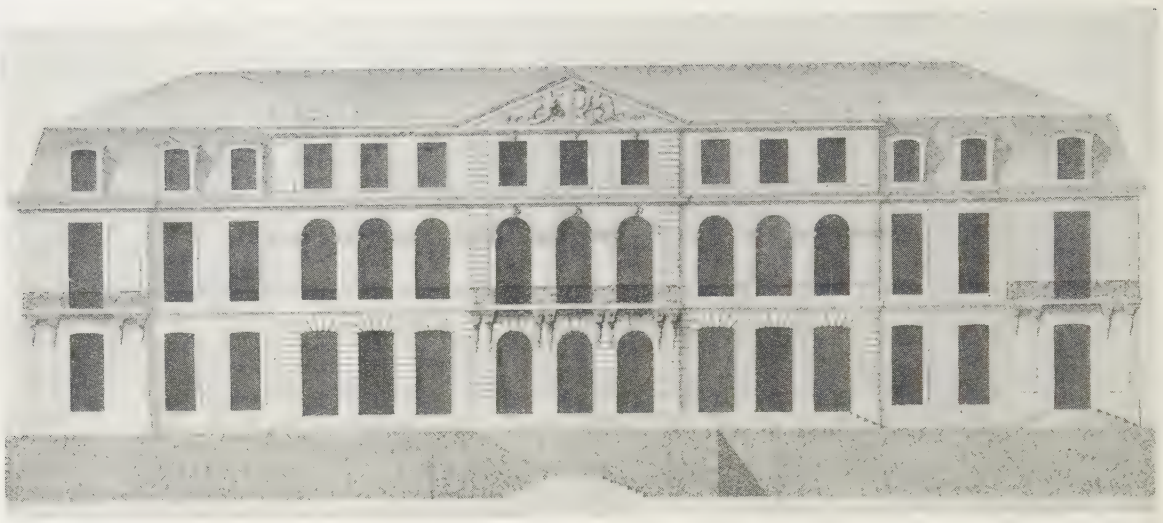


FIG. 1. — FAÇADE DE L'HÔTEL DE VENDÔME. SECOND ÉTAT. (Cabinet des Estampes.)

L'HOTEL DE VENDOME

ET SON ARCHITECTE ALEXANDRE LE BLOND

Hommage respectueux à M. Maurice Dumolin.

« Quoi qu'en général il paraisse indifférent à la plupart des lecteurs de sçavoir précisément le nom des auteurs des bâtiments que nous donnons ici, néanmoins il paraît nécessaire pour les auteurs de ne pas donner aux uns les ouvrages des autres. »

J.-F. BLONDEL.

On sait que, vers la fin du règne de Louis XIV, la population parisienne se portait hors de l'enceinte de la ville et créait de nouveaux quartiers dans ses faubourgs occidentaux, notamment au faubourg Saint-Honoré et au faubourg Saint-Germain. Les religieux des abbayes qui s'y trouvaient jugèrent alors à propos de convertir leurs terres arables en terrains à bâtir. Ainsi les Pères Chartreux, dont les potagers et les vergers s'étendaient du côté méridional du jardin du Luxembourg, animèrent la rue d'Enfer de maisons à loyer, qui s'alignèrent de la place Saint-Michel jusqu'à l'entrée de leur cloître[1]. Le plan de Turgot nous montre ces piètres immeubles de trois étages alternant avec des masures trapues et se pressant le long de la rue, en bordure du jardin du Luxembourg.

1. Les Archives de la Chartreuse de Paris (*Arch. Nat.* S. 3960) gardaient des « titres d'acquisition... de plusieurs pièces de terre aux environs de notre maison, sur partie desquelles sont bâties nos maisons rue d'Enfer, *depuis le Palais du Luxembourg jusqu'à notre couvent*, et l'autre partie enfermée dans notre clos ». L'ancienne place Saint-Michel est à l'emplacement du carrefour Médicis; l'entrée de l'abbaye était à peu près à la hauteur de la rue Auguste-Comte. Enfin la rue d'Enfer, dont la partie sud subsiste sous le nom de Denfert-Rochereau, a cédé la place au boulevard Saint-Michel.

Une grande façade, d'allure aisée et régulière, vient rompre la monotonie de ce chapelet de maisons difformes. Elle appartient à un hôtel qu'une grande cour d'honneur isole de la rue, et dont le jardin triangulaire pointe entre les préaux de la Chartreuse et le parc du Luxembourg. Aucun des hôtels que nous montre le plan de Turgot ne possède un jardin aussi vaste et aussi bien ordonné [1]. A cette maison de rapport, d'une importance exceptionnelle, que possédaient les religieux de saint Bruno, la tradition attache le nom de Vendôme, bien que cet édifice n'ait jamais appartenu, à proprement parler, aux ducs de ce nom, pas plus d'ailleurs qu'aux autres familles de marque qui en furent successivement les hôtes jusqu'à la Révolution.

Les recherches de P. Mahler [2], historien de cette demeure, qui abrite aujourd'hui l'École des Mines, ont établi la liste des habitants, sinon des propriétaires, de l'hôtel que les Chartreux avaient élevé au début du XVIIIe siècle. Antoine de la Porte, chanoine du chapitre de Notre-Dame, fit construire la maison à ses frais sur le terrain de l'abbaye; il y mourut en 1710. Ses successeurs furent la duchesse d'Estrées et, en 1712, M. de Lesseville, comte de Charbonnière, conseiller au Parlement. En 1714, Marie-Anne de Bourbon, duchesse de Vendôme, veuve du vainqueur de Villaviciosa, en faisait l'acquisition. La mort emporta la duchesse quatre ans après, et les Chartreux rentrèrent en possession de leur hôtel. De 1733 à 1758, la maison fut occupée par les ducs de Chaulnes et, de 1758 à 1760, par la princesse Élisabeth d'Anhalt-Zerbst. Ce fut ensuite le pied-à-terre de la comtesse de Toulouse et la résidence de l'abbé prince de Salm-Salm. Les Clément de Sainte-Palaye, famille de robe, y séjournèrent de 1780 à 1790, avant que l'hôtel fût séquestré comme bien des religieux. L'École des Mines s'y installa dès 1815 [3].

C'est le 17 septembre 1705 que dom Charles-François Maurin, prieur, s'engagea à construire sur le terrain de la Chartreuse « une maison suivant le plan... le plus convenable pour l'utilité de la communauté » [4]. La maison fut achevée dès l'année suivante, si l'on s'en rapporte à Brice, qui écrivait, en 1713 [5] :

> En l'année 1706-1707, les pères Chartreux ont fait élever deux maisons fort logeables et d'un dessein de bon goût, dans un terrain qui leur appartenoit. La plus grande est de la conduite de le Blon. Les vues de ces deux maisons sont étendues et fort agréables par les nombreux objets qu'elles fournissent : on peut même avancer qu'il y en a peu en cette ville qui jouissent d'un air plus pur et plus sain.

Donc, l'architecte auquel les Chartreux ont demandé les plans de leur hôtel

1. Les dimensions du présent article ne permettent pas de donner ici la description de ce curieux jardin, qui mériterait à lui seul une étude spéciale. Nous avons fait cette étude dans la thèse que nous avons présentée à l'École du Louvre : *J.-B.-A. Le Blond et son œuvre en France.* Voyez Blondel, *Architecture française*, t. II, p. 56-57.

2. *La Chartreuse de Vauvert et l'Hôtel de Vendôme*, Paris, Béranger, 1909. Extr. du *Bull. de la Soc. historique de VIe arrondissement*, 1908.

3. Nous sommes heureux de pouvoir témoigner notre vive reconnaissance à M. A. Liénard, inspecteur général des Mines et directeur de l'École, qui nous en a fait les honneurs avec tant de bonne grâce.

4. Il est tiré, ainsi que les autres pièces d'archives que nous allons citer, du carton S. 3960.

5. *Nouvelle description de la ville de Paris*, 6e édition, III, 147.

fut Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond. Cet artiste, que les nombreuses histoires de l'art ne citent que pour avoir travaillé à la cour de Pierre le Grand, a été, de son temps, très estimé en France[1].

Né à Paris en 1679 d'un peintre éditeur d'estampes, il forma son talent d'ornemaniste en étudiant l'œuvre gravé de Jean Le Pautre. Initié par son oncle, Jean Girard, architecte des ducs d'Orléans, à l'art de bâtir, il se fit connaître surtout comme dessinateur des modèles de jardins, « auxquels M. Le Nostre ne put refuser des louanges », et des distributions d'appartements « qui ont été fort goutez ». Suivant l'*Abécédario*, « Le Blond a eu la plus grande part au livre intitulé *La Théorie et Pratique du jardinage*, qui a paru à Paris, pour la première fois, en 1709. C'est lui qui non seulement a donné tous les dessins, mais qui même a fait le canevas du livre qui a été rempli sous ses yeux par M. Dezallier d'Argenville ». L'année suivante, dirigean l'édition posthume du *Cours d'Architecture* de Daviler, il augmenta ce traité de préceptes illustrés sur la manière de disposer et de décorer les appartements. « Ce qu'il présenta fut très bien reçu et ne contribua pas peu à (en) augmenter la réputation... Cet ouvrage devint alors plus nécessaire que jamais. » Il est également cité comme auteur d'un traité sur la décoration extérieure et intérieure des édifices, qui n'a pas vu le jour, son manuscrit ayant été égaré chez l'imprimeur Jombert.

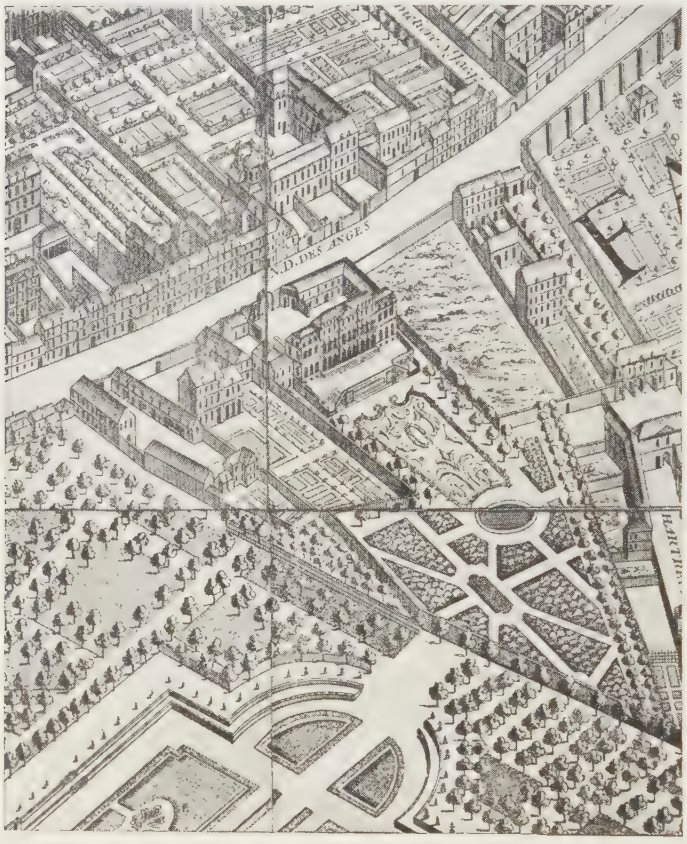


FIG. 2. — FRAGMENT DU PLAN DE TURGOT, 1734.

De ses œuvres architecturales d'Argenville nomme : l'archevêché d'Auch; le parc du château de Canet, résidence des archevêques de Narbonne; le jardin du

1. J. Blondel, *Architecture française*, I, 55, 209-211; II, 56-57; *Cours d'Architecture*, IV, 2, 53-56, 59-61; VI, 465; P.-I. Mariette, *Abécédario*, III, 89-92; Ch.-Ant. Jombert, *Architecture moderne*, I, 121-122 233, 288-289; II, 111-114, 138-141, 176-178; Dezallier d'Argenville, *Vies des fameux Architectes*, I, 440-447.

baron Hoguerre et la maison de plaisance de Regnault à Châtillon-sous-Bagneux, près Paris; l'hôtel de Clermont, rue de Varenne. Au sujet du bâtiment qui nous intéresse, voici ce qu'on trouve dans les *Vies des Architectes :*

L'hôtel où demeurait le duc de Vendôme, rue d'Enfer, appartenant aux Chartreux, fut un des premiers élevés sur ses dessins. Dom Morin, prieur de ce monastère, montra à un amateur de ses amis (feu mon père) plusieurs plans que différens architectes avaient faits pour cet hôtel. Cet ami, après les avoir examinés, fut surpris de n'en point trouver de Le Blond et offrit au prieur de le lui amener. Le jour pris, cet habile homme fit en sa présence un dessin plus beau que tous les autres, et sur quelques objections qui lui furent proposées il en dessina plusieurs plans. Dom Morin, surpris de cette grande facilité, ne balança point à lui donner la préférence sur ses concurrens et son dessin fut exécuté.

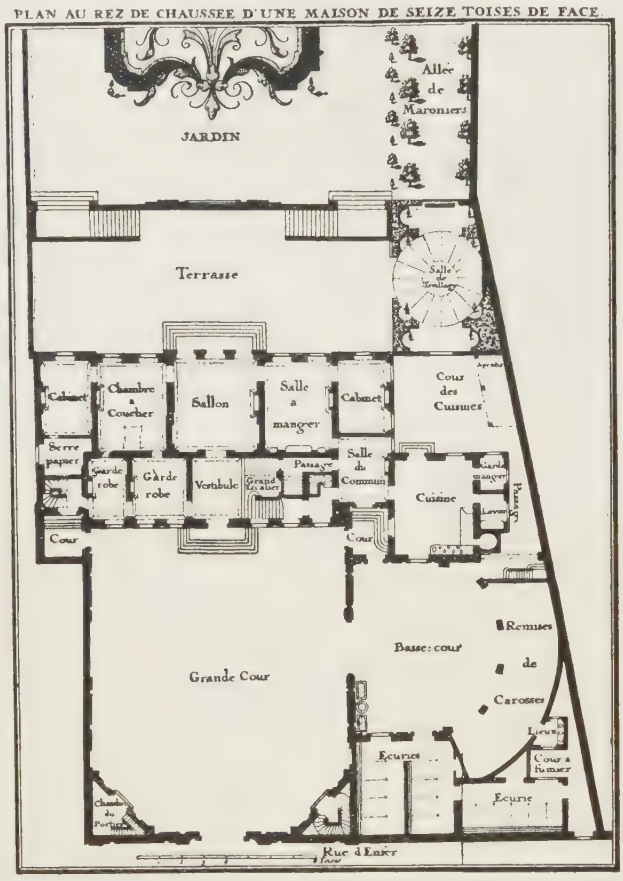


FIG. 3. — PLAN DE L'HÔTEL DE VENDÔME. PREMIER ÉTAT. (Cours d'architecture de Daviler, 1710.)

Quelques années après, rédigeant la nouvelle édition du *Cours d'Architecture* de Daviler, Le Blond y insérera les plans d' « une maison de 16 toises de face, scise rue d'Enfer » et en donnera une description détaillée[1].

La « coupe du grand corps de logis » met à découvert une partie de la décoration intérieure de l'hôtel. Son grand escalier à double révolution[2], qui n'est orné que de panneaux lisses, conduit au vestibule du premier étage, où règnent des pilastres ioniques et que couronne une voussure ouverte sur l'étage supérieur. A la sévérité officielle des vestibules, dont la froide ordonnance appelle la pierre ou le stuc, s'oppose de la manière la plus heureuse l'allégresse du décor amenuisé des salons que le bois revêt de plinthes

1. P. 185-187, pl. 63 D-G. des éditions de 1710 et de 1720. Ces planches, faites d'après les dessins de Le Blond, dans le seul but d'illustrer un traité d'architecture, sont gravées « à gauche ». En commandant de nouvelles planches pour l'édition de 1738 du *Cours*, Mariette prendra soin de faire représenter « à droite » le bâtiment de la rue d'Enfer. Dans l'édition augsbourgeoise du livre de Daviler, nous retrouverons la véritable image du premier hôtel de Vendôme, réinversée, comme toutes les planches, par le copiste allemand. C'est à ces dernières que nous aurons recours ici.

2. L'escalier de l'École des Mines semble avoir conservé sa rampe originelle en fer forgé. L'ouverture de sa voûte est aujourd'hui bouchée par une peinture allégorique due à Abel de Pujol.

aux corniches. Les boiseries encadrent les grandes glaces de cheminée, dont les contours curvilignes ne sont cernés que de simples baguettes. Elles entourent aussi des médaillons et des dessus de porte, qui attendent le concours de la peinture dans l'ensemble de la décoration. Ces lambris oblongs et étroits sont avivés d'un ornement végétal, dont les fleurons et rosaces sculptés viennent interrompre, timidement il est vrai, les lignes rigides des moulures.



FIG. 4. L'HÔTEL DE VENDÔME. ÉLÉVATION.
(Cabinet des Estampes.)

Dans le récent et excellent livre de Mlle Ballot sur la *Décoration intérieure du XVIIIe siècle*, on trouve la description des premiers ouvrages du « style Régence ». D'après l'auteur, l'hôtel de Villars, rue de Grenelle, construit par Boffrand en 1713, serait le plus ancien des hôtels parisiens dont l'intérieur nous soit quelque peu connu. Or, les boiseries et les cheminées de l'hôtel de Vendôme que nous signalons ici sont de 1706-1707 et semblent d'un caractère « Régence » beaucoup plus prononcé que celles dont Mlle Ballot donne la description. Donc, parmi les habitations privées, à l'intérieur desquelles l'art du XVIIIe siècle fit son apparition, la maison de la rue d'Enfer serait une des premières venues; dans tous les cas, la première à signaler.

Le 26 septembre 1714, dom Jérôme Ricard, successeur de dom Charles-François Maurin au priorat de la Chartreuse de Paris, devant les notaires Michel Martin et Antoine Navarre, cédait à bail, à la duchesse de Vendôme, l'usufruit de l'hôtel que venait alors de quitter M. de Lesseville et de certains terrains qui avoisinaient la maison. On prévoyait l'agrandissement de l'hôtel et l'extension du jardin sur les terrains nouvellement annexés (Arch. Nat. S 3960). En 1717, Brice (II, 455) pouvait ajouter à sa note sur l'hôtel de la rue d'Enfer : « La duchesse de Vendôme (y) a fait

de grandes augmentations, en 1716. pour y trouver les commodités qui lui étoient nécessaires. »

Quelques documents graphiques nous représentent l'édifice sous son second aspect. Le Cabinet des Estampes (Va 267e, in-folio) en conserve des plans tirés à l'encre de Chine et une élévation lavée à l'aquarelle de sa façade (fig. 3). Le *Cours d'Architecture* de 1738, revu par Mariette, reproduit dans son nouvel état l'œuvre de

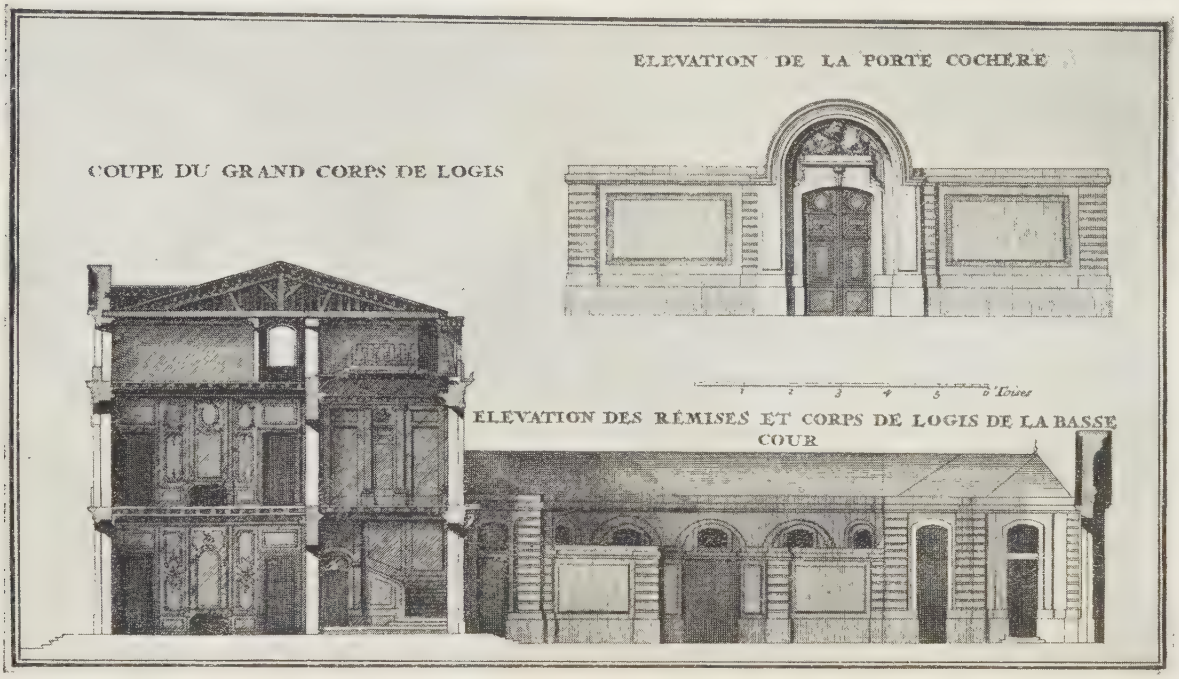


FIG. 5. COUPE DE L'HÔTEL DE VENDÔME. PREMIER ÉTAT.
(Cabinet des Estampes.)

Le Blond [1], en place des dessins de la « maison de 16 toises de face » que donnaient les éditions précédentes. En outre, le plan de Turgot donne une vue d'ensemble de l'hôtel et de ses alentours [2] (fig. 2).

Cette reconstruction de l'édifice, en quoi consistait-elle ?

Suivant P. Mahler, « Le Blond ajouta à chacune des extrémités du grand bâtiment un pavillon à trois fenêtres. La façade fut portée de 16 à 22 (en réalité 27) toises. On améliora la distribution des appartements, on construisit des com-

1. Les mêmes planches se trouvent aussi employées dans l'*Architecture française* de Mariette, II, 171-175. M. Hautecœur a noté dans la préface de la *réimpression* (p. 10-11) que le deuxième volume serait, malgré l'indication de sa feuille de titre, d'une date postérieure à 1727. La référence (p. 209) que nous y relevons en marge du plan de l'hôtel de Chaulnes montre que ces estampes ne purent entrer dans ce volume qu'après la composition de la 4e édition du *Cours d'Architecture*, ce qui nous amène à la date de 1738.

2. Reproduit dans l'ouvrage de P. Mahler, avec les planches de Mariette, p. 36, 37, 42.

muns et on forma une troisième cour en communication directe avec la rue[1] ».

Il suffit pourtant d'examiner les planches de 1738, « les seules estampes connues » d'après Mahler qui les a jointes à son étude, pour se rendre compte de l'insuffisance de ces assertions. La superposition de ces plans et élévations à ceux de 1710 donne déjà une idée toute autre et très nette du caractère des augmentations apportées par Le Blond à l'édifice primitif. Enfin, nous avons trouvé dans le bail, dont notre prédécesseur n'a utilisé que deux pages, une description fort minutieuse des travaux à faire dans la maison de l'enclos des Chartreux.

On remarquera tout d'abord que l'édifice ne pouvait s'agrandir que d'un côté seulement, en empiétant sur le terrain, dit *Clos de la Forge*, qui attenait à son mur méridional. Donc, il n'est pas question des ailes symétriques. D'après le contrat, voici ce que devait être la nouvelle façade :

Sera prolongé le mur de face du costé du jardin de la maison occupée par ledit sieur de Lesseville de dix toises quatre pieds ou environ pour y faire les distributions marquées sur lesdits plans. En sorte qu'il y aura six croisées d'augmentation du costé dudit jardin, observant un avant-corps aux trois premières, pareil à celuy de l'ancien bâtiment, et pour rendre la face de tout le bâtiment, tant ancien que celui à faire, d'une cimetairie agréable, il a esté convenu qu'une partie du mur de face de l'ancien bâtiment, dans l'étendue des trois dernières croisées du costé dudit clos de la forge, sera entièrement démoly pour le reconstruire à neuf et y former un avant-corps de trois pouces ou environ par dessus les avant-corps cy-dessus déclarez, d'y faire un attique de pareille hauteur et construction que celui de l'ancien bâtiment, duquel on ostera le fronton pour en mettre un dans le milieu et sur l'avant-corps de trois pouces cy-dessus déclarez, et pour terminer ledit attique aux deux costés dudit fronton, avec grâce sera fait des deux costez une balustrade de pierre.

Donc, on prolongeait de 10 toises 4 pieds le corps de l'édifice, et l'axe de symétrie de sa façade, se déplaçant ainsi de 5 toises et 2 pieds, détruisait l'ordonnance primitive de l'édifice, de la terrasse et du jardin. L'on devait en même temps laisser intacte, autant que possible, la décoration lapidaire des anciennes parties, qui restaient debout pour la plupart. En assumant cette charge délicate, Le Blond dut se souvenir des paroles qu'il avait écrites dans le *Cours d'Architecture* (p. 185) :

Il est de l'habileté et de l'expérience de l'architecte d'arranger ces idées de telle sorte que l'irrégularité de la place ni les différentes sujétions qui s'y rencontrent ne l'empêchent pas de composer un tout ensemble commode et agréable.

Cette fois-ci, il a su triompher de toutes les difficultés et réussir à tel point que, vingt ans après, Mariette n'hésitera pas à faire figurer cette façade parmi les architectures modèles dans la quatrième édition du livre de Daviler[2].

Nous avons vu que l'aile méridionale de l'édifice n'a été démolie que pour être transférée dans l'ancien Clos de la Forge, et il est bien permis d'avancer que les mêmes pierres ont servi à son rétablissement à l'extrémité de l'édifice agrandi. Il est

1. *Op. cit.*, p. 40.

2. « L'on se contenta seulement de faire (re)graver la maison que cet habile architecte a bâti près des Chartreux dans l'état où elle se trouve aujourd'hui, c'est-à-dire avec les accroissemens qui y ont été faits et qui rendent cet hôtel un des plus considérables de cette ville. » *Op. cit.*, p. V. Mariette en donne une nouvelle description, p. 214.



FIG. 6. — L'HÔTEL DE VENDÔME. ÉTAT ACTUEL : ÉCOLE NATIONALE DES MINES.

également à supposer que le fronton que l'on démonta de l'ancien avant-corps a été remis ensuite, pièce par pièce, dans le nouvel axe de la façade. Toujours est-il que les génies ailés, qui y supportent encore aujourd'hui un double écusson, se distinguent sur l'estampe de 1738 aussi bien que sur celle de 1701. Nous ne nous attarderons pas sur le détail de la décoration sculptée et forgée que ces planches omettent, mais qui se retrouvent sur le dessin du Cabinet des Estampes et sur la façade même de l'École des Mines du côté du jardin.

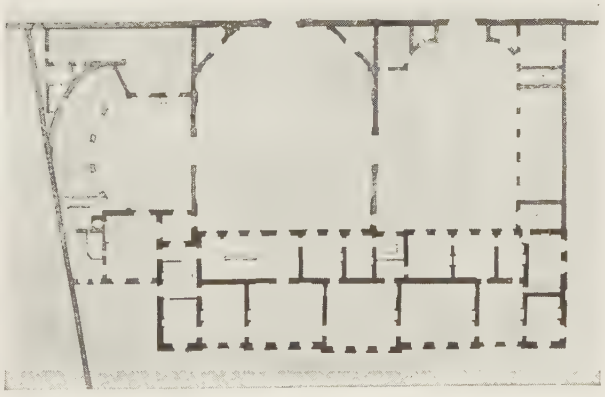


FIG. 7.— PLAN DE L'HÔTEL DE VENDÔME. SECOND ÉTAT.

Une nouvelle basse-cour, ayant une

« issue très commode sur la rue », a été aménagée sur l'emplacement du Clos de la Forge. L'appendice du corps de logis qu'elle accompagnait n'a reçu pour ornement, de ce côté, que des bandeaux et des refends. Quant à la cour d'honneur, elle est restée intacte avec son imposante porte cochère et sa sobre façade. L'entrée du vestibule, abritée sous un balcon que supportaient des consoles accouplées, continuait à « marquer le milieu du bâtiment de ce côté-là ». Donc, de toutes parts, l'aspect régulier de l'édifice a été conservé. Seul son plan met à jour la brisure de l'axe principal et décèle à quel point la distribution a perdu en clarté et le contour général en simplicité.

Les plans de 1738 ne nous laissent pas remarquer un autre vice que la lecture du bail nous fait entrevoir dans la construction de l'hôtel.

> Sera néanmoins permis à S. A. S. d'élever les seconds planchers dans toute l'étendue de ce qu'elle fera construire a neuf de quinze pouces ou environ plus élevez que le mesme deuxième plancher de l'ancien bâtiment, pour donner plus d'élévation aux grandes pièces de l'appartement de S. A. S., moyennant quoy l'étage en galetas au-dessus dud. deuxième plancher sera plus bas que celui de l'ancien bâtiment, et l'on montera de l'ancien coridor au nouveau par deux marches.

Plus d'un visiteur des collections de l'École des Mines a trébuché dans le petit escalier, au seuil d'une des salles du musée de paléontologie. Quelque fâcheux qu'il soit, ce dénivellement inattendu nous est précieux en quelque sorte, car il nous marque, de la manière la plus palpable, la soudure du vieux et du nouvel hôtel de Vendôme[1]. Cette irrégularité de construction était beaucoup moins apparente autrefois, car les appartements de l'attique ne s'étendaient pas en enfilade. On en peut juger par le plan de l'étage en galetas que Mariette a omis, mais que nous retrouvons au Cabinet des Estampes. Nous y relevons dans le corridor, ajoutées au crayon, les deux marches dont le bail fait mention.

C'est au milieu de l'année 1714 que Le Blond aurait travaillé aux projets de remaniement de l'hôtel, si l'on s'en rapporte à la date du contrat, à la signature duquel les plans avaient été arrêtés. Les chantiers ont probablement été rouverts peu après, c'est-à-dire dans le dernier quartier de la même année.

Les *Curiosités de Paris*, description publiée en 1716, mais dont l'*approbation* porte la date du 13 juin 1715, nous parlent de « l'hôtel de Vendôme que cette princesse *fait* considérablement augmenter et embellir ». Brice, nous l'avons vu plus haut, date de 1716 les travaux de reconstruction. Sans doute ont-ils été menés à leur fin avant le mois de juin 1716, époque où Le Blond quittait la France pour n'y jamais revenir.

---

1. « Au premier, les appartements d'honneur qui, suivant l'usage, avaient leur plafond plus élevé que celui des autres chambres. En conséquence, le plancher de l'étage supérieur n'était pas partout au même niveau. Les élèves de l'École des Mines qui liront ces pages d'un ancien sauront pourquoi ils trébuchent dans les escaliers en parcourant le musée de paléontologie. » *Mahler*, p. 40. Bornons-nous à observer que la *salle à manger* de l'hôtel de Vendôme était aussi bien une pièce de parade que le fut le *cabinet d'assemblée* lui faisant pendant dans la nouvelle aile et auquel on a donné une élévation plus considérable.

L'hôtel et son jardin restèrent à peu près intacts jusqu'à la fin du siècle. La Révolution, réalisant le rêve du comte de Provence, relia en un ensemble grandiose les créations de de Brosse et de Perrault [1]. Mais la majestueuse avenue de l'Observatoire renversa les murs de l'antique Chartreuse de Paris et combla le beau jardin qui s'étendait au pied de la terrasse de l'hôtel de Vendôme.

Dans la suite, en 1860, le boulevard Saint-Michel, absorbant une partie de la rue d'Enfer, abaissait le niveau de la chaussée et reculait l'alignement des constructions y attenant. Ainsi ont disparu la porte-cochère et la moitié des offices de l'hôtel de l'École des Mines.

Les piétons qui se trouvent aujourd'hui sur le trottoir de cet établissement ont à la hauteur de leur tête l'emplacement des écuries et remises de l'ancienne maison de la rue d'Enfer. Les promeneurs qui traversent l'esplanade méridionale du Luxembourg ont à un mètre sous leurs pieds l'ancien jardin de la duchesse de Vendôme. Ils peuvent apercevoir, au-dessus des serres, un fronton armorié que supportent deux génies ailés et qui n'ont rien à voir avec l'École nationale des Mines. Ce fronton n'est d'ailleurs plus en proportion avec la façade qu'il surmonte. Flanquée aujourd'hui de deux pavillons lourds et sans caractère, cette façade semble appartenir à une caserne ou un hospice.

Dans les froides enfilades du musée de minéralogie, rien ne rappelle l'aimable décor du vieux logis, car des vitrines où sont alignés des minéraux et des fossiles ont pris la place des délicates boiseries.

Ainsi peut-on dire que parmi les résidences particulières que nous a léguées l'ancien régime, l'hôtel de Vendôme est celle qui a le plus souffert des grands travaux du siècle dernier. C'est sans doute à cause de ces déformations malheureuses que l'hôtel demeure à peu près méconnu des amateurs du vieux Paris. Et pourtant Mariette autrefois le désignait comme « un des plus considérables de cette ville [2] »; Piganio (t. VII, 213) le déclarait « digne de loger un prince du sang », et jusqu'à la veille de la Révolution il passait pour « un des plus beaux de Paris [3] ».

Boris Lossky.

1. A. Hustin, *Le Luxembourg*, Paris, 1910, p. 81-123
2. Préface de l'édition de 1738 du *Cours d'Architecture*, p. V.
3. Hurtaut et Magny, *Dictionnaire historique*, t. III, 276.

NOTE ADDITIONNELLE SUR L'ATTRIBUTION ERRONÉE A COURTONNE DE L'HOTEL DE VENDOME

L'attribution de l'hôtel de Vendôme à Le Blond n'était pas douteuse pour Brice, Piganiol et Hurtot-Magny (*Description historique de Paris*, 1765, t. VII, 213. *Dictionnaire historique de Paris*, III, 276). Les planches qui représentent cet édifice dans toutes les éditions de Daviler, de 1710 à 1760, ne portent d'autre nom que celui de Le Blond.

Cependant, Blondel, qui partageait en 1752, à cet égard, l'opinion commune, dans le premier volume de son *Architecture françoise* (p. 55), crut devoir insérer dans le deuxième, en 1756, la note que voici : « D'Aviler (édition de 1738) donne les desseins de cet hôtel à M. Le Blond; cependant M. Hupeau, inspecteur général des Ponts et Chaussées, homme d'un mérite très supérieur et d'une probité universellement reconnue, m'a assuré qu'il avoit ouï-dire à M. Courtonne qu'il avoit donné les desseins de cet hôtel, de manière qu'il se pourroit bien faire, comme cet édifice n'a été gravé qu'après les embellissements faits par Le Blond (1738), qu'on eût attribué la composition à cet architecte. »

Aussi le *Cours d'Architecture* (VI, 465, 467) de Blondel n'attribuera-t-il en 1777, à Le Blond, qu' « une partie de l'ancien hôtel de Chaulnes ».

C'est dans l'*Architecture françoise* qu'Aguillon, le premier historiographe de l'École des Mines (*L'École des Mines de Paris*, Paris, 1889, p. 113-124), alla puiser des renseignements pour la « préhistoire » du local de l'établissement; il fit usage de la note du deuxième volume. Pour Mahler, son successeur, il ne subsistait aucun doute : d'après lui, Le Blond n'avait fait qu'ajouter des ailes au corps de logis qui aurait été construit par Courtonne. Le marquis de la Rochegude résuma, dans ses *Promenades dans toutes les rues de Paris* (Paris, 1900, VI, 171), l'article de Mahler, et l'attribution de l'hôtel de Vendôme à Courtonne-Leblond fut ainsi consacrée pour les guides de l'ancien Paris.

D'Argenville fils représentait autrement les choses, en 1757, dans son *Voyage pittoresque de Paris* (p. 396) : « L'hôtel de Vendôme, rue d'Enfer, a été construit par Le Blond et fort augmenté par Courtonne. Le jardin fut alors, pour la plus grande partie, planté par le premier, qui étoit fort versé dans l'art du jardinage. »

Le guide que nous venons de citer fut une des sources où puisa A. Lance (*Dictionnaire des Architectes*, II, 24) et ainsi l'attribution de l'hôtel à Le Blond-Courtonne fut ensuite courante dans les ouvrages analogues.

Nous notons donc, dans la littérature historique, l'existence de deux opinions opposées sur le rôle de Le Blond et de Courtonne dans la création de l'hôtel de Vendôme. L'une et l'autre y associent cependant les noms des deux architectes.

Remontons aux sources : Blondel nous relate que Le Blond a dessiné le nouveau jardin et agrandi le corps de l'hôtel que Courtonne avait édifié. Telle que nous l'expose d'Argenville, l'histoire de l'édifice paraît encore plus décousue. La duchesse de Vendôme aurait confié à Courtonne la reconstruction de l'hôtel bâti par Le Blond et aurait, en même temps, recouru à son ancien architecte pour lui faire retracer le jardin.

Or, il paraît certain que d'Argenville, pour augmenter et corriger le *Voyage pittoresque* dans sa troisième édition, se servit de l'ouvrage de Blondel [1]. A l'égard de l'hôtel de Vendôme, il n'a pas pu accepter sans réserves les assertions de l'*Architecture françoise*, sachant par son père, qui vivait encore, quel avait été le rôle de Le Blond dans la création de l'hôtel. Le nom du deuxième architecte étant cependant prononcé par le savant théoricien, l'auteur du guide n'osa pas l'omettre et attribua à Courtonne, pour lui attribuer quelque chose, la reconstruction de l'édifice.

Nous n'aurions donc pas à considérer comme source première le *Voyage pittoresque*, et c'est à

1. Nous remarquons, en confrontant les éditions de 1752 et de 1757 du guide que les pilastres de l'hôtel de Clermont (pour ne citer qu'un exemple), qui étaient mentionnés comme corinthiens dans la deuxième édition (p. 341), devinrent composites dans la troisième (p. 364). Cela est conforme aux indications de l'*Architecture française*, qui parut entre les dates de ces publications du *Voyage Pittoresque*.

Blondel seul qu'il conviendrait de faire remonter les origines de l'attribution à Courtonne d'une partie de l'hôtel de Vendôme.

On a vu que l'auteur de l'*Architecture françoise* avait introduit ses corrections à la suite d'un entretien avec Hupeau, inspecteur des Ponts et Chaussées. Quels que fussent « le mérite et la probité » de ce dernier, il pouvait d'autant plus confondre les choses qu'à l'époque où il faisait ses réclamations à Blondel il s'était écoulé treize ans depuis la mort de Courtonne et quarante-six ans depuis la construction de l'hôtel de Vendôme. Il a peut-être ouï dire par l'architecte des autres bâtiments élevés par lui (on le sait d'autre source, que nous ne saurions faire remonter, il est vrai, au delà du *Dictionnaire* de Lance, I, 167) pour l'abbaye de la rue d'Enfer, et ces travaux se seraient identifiés dans la mémoire de l'inspecteur des Ponts et Chaussées avec la construction de l'hôtel que les Chartreux louaient aux ducs de Chaulnes.

Il est préférable de s'adresser directement à Courtonne. Cet architecte, né en 1671 et mort en 1739, constructeur de cet hôtel de Matignon que le temps a si bien conservé, publia en 1725, chez Claude Jombert, un ouvrage intitulé : *Traité de la Perspective pratique avec des remarques sur l'Architecture, suivi de quelques édifices considérables mis en perspective et de l'invention de l'auteur.*

On peut ainsi considérer, dans la partie supplémentaire du livre, les œuvres que Courtonne a exécutées ou projetées avant 1525. L'hôtel qui nous occupe ne s'y retrouve pourtant pas, bien qu'il passât pour « un des plus considérables » (éd. de 1738 du *Cours dArchitecture*, p. V) en son temps. Si l'un des constructeurs était Courtonne, celui-ci l'aurait-il passé sous silence dans un livre où il revendique jalousement sa part dans la création de l'hôtel de Matignon, où il ajoute des variantes au projet de l'hôtel de Noirmoutiers et où, enfin, il reproduit un projet qu'il avait dessiné étant élève de l'Académie? Ainsi Courtonne lui-même ne confirme en rien la tradition que Hupeau va émettre à son profit et qui parviendra, ramifiée en deux versions, jusqu'aux ouvrages historiques de nos jours.

A notre humble avis, le créateur de l'hôtel de Vendôme — dans toutes ses parties — est incontestablement Le Blond. Nous le savons par d'Argenville père, ami de l'architecte et du prieur de la Chartreuse. Nous le savons aussi par Brice, qui rédigea la sixième édition de son guide peu après la construction de l'hôtel, et la septième peu après sa reconstruction. Nous le savons, enfin par Le Blond lui-même, qui n'a pas craint de publier comme étant son œuvre les plans de la maison dans la deuxième édition du *Cours d'Architecture*.

B. L.

LE SIXIÈME LIVRE RETROUVÉ DE SERLIO

et

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE DE LA RENAISSANCE

QUAND, après bien des pourparlers[1], Sébastien Serlio arriva en France, vers la fin de 1540 ou au début de 1541, c'était un homme de soixante-cinq ans[2]. Le 27 décembre 1541, François Ier fixait son traitement comme « peintre et architecteur ordinaire au fait de nosdits édifices et batiments audit Fontainebleau[3] ». Le « bon vieillard » demeura à Fontainebleau au moins jusqu'en 1547, et nous le retrouvons ensuite à Lyon, où l'antiquaire Strada le visite en 1550 et profite de son état de pauvreté pour lui acheter un lot important de dessins. Serlio retourna ensuite à Fontainebleau, où il mourut à une date qui n'est pas établie, en 1554 ou 1555.

Si l'activité de l'architecte praticien n'avait pu, jusqu'ici, être définie avec beaucoup de précision, on croyait bien connaître celle du théoricien. Dès avant son arrivée en France, il avait publié son Quatrième livre d'architecture, relatif aux cinq ordres, qui avait paru pour la première fois à Venise en 1537. Le Troisième, concernant les antiquités de Rome et d'autres lieux, avait vu le jour également à Venise, en 1540. A Paris il donna, en 1545, le Premier et le Deuxième livres, qui ont trait, l'un aux principes de la géométrie, l'autre à la perspective, et en 1547 le Cinquième, qui a trait aux temples[4]. Par la suite, il fit paraître à Lyon, en 1551, le *Libro estraordinario*, où sont décrites trente portes. Enfin, bien après sa mort, Strada fit paraître, en 1575, à Francfort, le Septième livre, qu'il avait acquis de son auteur, tout prêt pour l'impression.

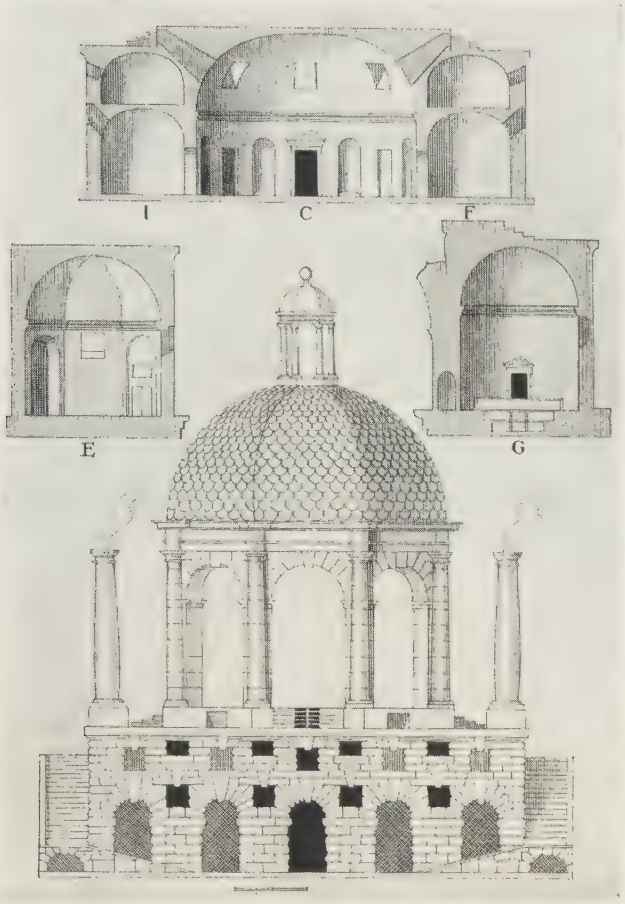
Dans les éditions complètes de Serlio, le *Libro estraordinario* figure à titre de Sixième livre, bien que son qualificatif même indique qu'il ne doit pas entrer dans

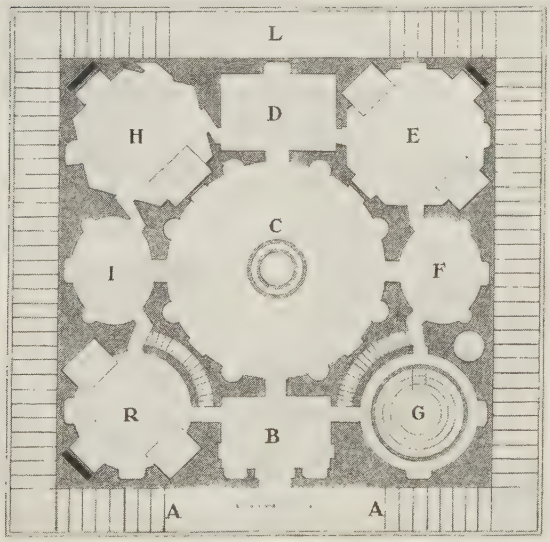
1. Dès 1539, Serlio prenait le titre d' « architecte général des bâtiments royaux » de France. L'Arétin, cité par Aldo Foratti, *Serlio in Francia (Il commune di Bologna*, 1930).

2. Il était né à Bologne le 6 septembre 1475. *Cf.* L. Charvet, *Sébastien Serlio*, Lyon, 1869. Cette ancienne étude sur l'architecte reste encore ce qu'on a écrit de plus sûr et de plus complet sur lui.

3. L. de Laborde, *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I, p. 172-173.

4. Nous négligeons les rééditions françaises des Troisième et Quatrième livres. Pour la bibliographie des œuvres de Serlio, voir Charvet.





la série normale. D'ailleurs les allusions que fait Serlio au véritable Sixième livre ne justifient aucunement cette place. L'architecte parle, en effet, de celui-ci à la fin du Cinquième et, de nouveau, dans l'épitre au lecteur, au début du Septième « Ayant mis fin, écrit-il là, au Sixième livre, qui a été des habitations pour tous les degrés des hommes... ».

Or le manuscrit du Sixième livre existe à la bibliothèque de Munich, où a échoué aussi, d'ailleurs, le début du Huitième livre, consacré à la castramétation. Il a été retrouvé par K. Kassirer et il est signalé par J. Schlosser [1]. Dans un article de *L'Arte*, M. Argan l'a utilisé, mais presque exclusivement du point de vue esthétique [2]. En revanche, il semble bien être demeuré inconnu à l'érudition française, bien que ce soit justement celle-ci qu'il intéresse tout spécialement. Dans son très bel ouvrage sur les *Châteaux de la Renaissance*, que l'on peut regarder comme le dernier état de la question, M. Gébelin n'y fait aucune allusion [3].

Ce manuscrit se présente sous une forme schématique assez monotone, fort comparable à celle du

1. *Die Kunstlitteratur*, Vienne, 1924, p. 361 et ss.

2. *L'Arte*, mai 1932.

3. François Gébelin, *Les Châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927 (collection de l'Art français).

FIG. 1. — PAVILLON DE BAINS. Projet de Serlio pour les jardins de Fontainebleau : plan, élévation, coupes. (Manuscrit de Munich.)

Septième livre, c'est-à-dire que le recto des feuillets présente une série de planches dont l'explication en langue italienne — passablement mêlée de gallicismes — est donnée au verso du feuillet précédent. Serlio explique lui-même qu'une traduction en langue française (comme le comportaient déjà les livres publiés en France) devait accompagner, sur chaque feuillet, le texte italien, ce qui a d'ailleurs souvent conduit l'auteur à abréger ses descriptions. Cette traduction est à peu près tout ce qui manque pour que ce manuscrit puisse être envoyé à la gravure et à l'impression.

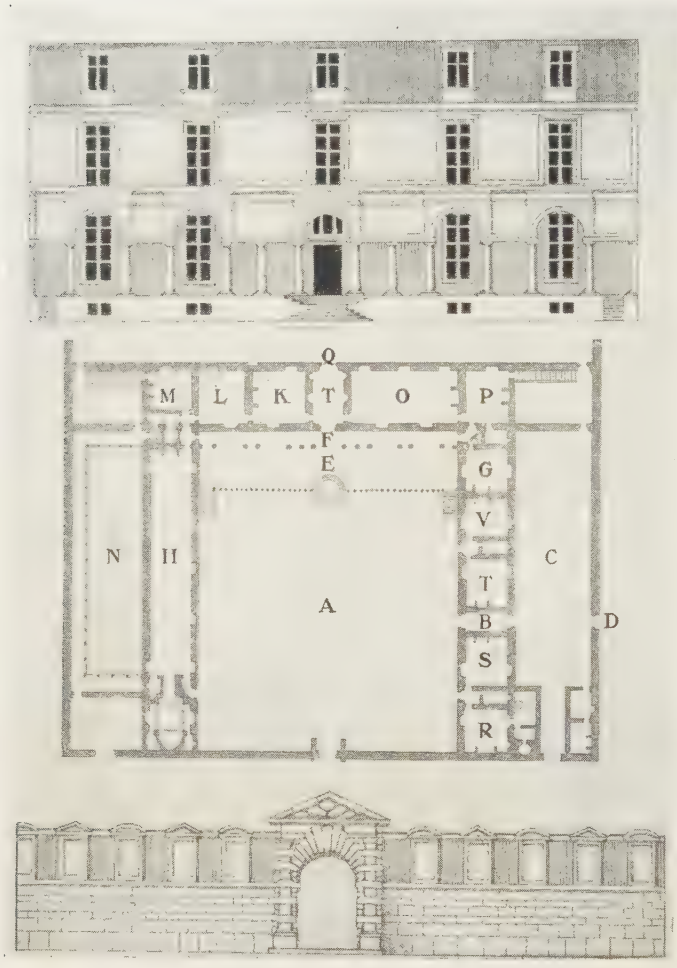


FIG. 2. — HOTEL DU CARDINAL D'ESTE, A FONTAINEBLEAU. Dessin de Serlio. De haut en bas : façade sur la grande cour, plan du rez-de-chaussée, mur de la grande cour. (Manuscrit de Munich.)

La date n'en est point très facile à déterminer précisément. Certes les points de repère ne manquent pas. Nous savons d'abord qu'il ne saurait être postérieur à l'année 1550, où Strada acheta le Septième livre, puisque Serlio écrit que le Sixième était alors terminé. Plusieurs mentions du temps d'Henri II indiquent une date postérieure à 1547. Ceci n'est pas en contradiction avec les descriptions, dont nous reparlerons plus loin, du « Grand Ferrare » et du château d'Ancy-le-Franc[1]. Cependant, lorsque Serlio décrit un palais royal à élever dans une cité (ne serait-ce pas celui qui a fait couler beaucoup d'encre et dont traite, en particulier, Perrault dans son commentaire de Vitruve[2] ?), il parle de François Ier comme d'un vivant. La conclusion qui s'impose, pensons-nous, est que le Sixième livre est formé de fragments écrits à des dates diffé-

1. Rappelons que la date de 1546 est inscrite au château d'Ancy-le-Franc, sur la façade postérieure.

2. Les plans de Lescot auraient été préférés à ceux de Serlio. A vrai dire, aucune particularité locale ne permet de supposer que le projet de palais royal donné au Sixième livre puisse se rapporter au Louvre. Cependant Serlio dit formellement que son projet est destiné à François Ier. Où François Ier eut-il projeté un grand palais neuf?

rentes. Aussi bien ce genre de composition se prête-t-il admirablement à des reprises. La plupart des fragments paraissent avoir été préparés de 1546 à 1549 à peu près, et Serlio dut les rassembler à Lyon.

En deux parties successives, l'auteur étudie les habitations destinées à toutes les classes d'hommes, depuis les plus pauvres, en passant par les marchands, les gentilhommes (voire les « chefs de parti »), les « princes illustrissimes » (voire les « tyrans ») pour aboutir au roi, premièrement en dehors de la ville et secondement dans la ville.



Photo André Durand.

FIG. 3. — HOTEL DU CARDINAL D'ESTE, A FONTAINEBLEAU. La porte, état actuel.

Quelques-unes de ces descriptions (trop peu, malheureusement) concernent des édifices dont Serlio a donné le projet et qui, pour certains, ont été réalisés. Nous nous y arrêterons plus longuement. La plupart sont relatives à des bâtiments imaginaires.

Mais pour connaître le degré d'importance et de créance qu'il convient d'apporter à Serlio, il est essentiel de savoir dans quel esprit il travaille et comment il se comporte en face des édifices qu'il trouve dans le pays étranger où le sort l'a conduit.

Nous admettons sans contrôle que les artistes italiens attirés en France par François Ier se sont montrés absolument méprisants pour ce qu'ils rencontraient chez nous. C'est certainement vrai pour plusieurs d'entre eux (et il suffit, à cet égard, de lire Benvenuto Cellini), mais radicalement faux pour Serlio. Dès le début il définit son attitude : « Je dirai bien que, puisqu'il y a sous le ciel des pays divers par l'air, les eaux et le terrain, un architecte qui vient d'arriver en un lieu qu'il n'a pas encore vu a bonne raison de se référer à l'opinion de ceux qui sont nés et qui ont vieilli dans ce pays, et principalement de ceux qui ont connaissance de ces choses ». Et plus loin : « Je me servirai assez des commodités de France, lesquelles j'ai véritablement trouvées bonnes ». Plus clairement encore il définit son but : « Dans ma façon de procéder, j'entends unir la commodité française et la coutume italienne ». A vrai dire, il en restera souvent à l'intention, et l'on ne saurait manquer de remarquer, par exemple, l'abus qu'il fait des loggias, lesquelles sont aussi mal adaptées que possible au climat français, mais l'intention était formelle.

Quels sont donc les caractères de la construction française qui l'ont tant frappé ? Le principal est certainement la hauteur des toits avec leurs lucarnes. Ceux qui ont lu attentivement le Septième livre connaissent déjà le faible de Serlio pour celles-ci. Mais dans le Sixième livre il y a insisté longuement et à maintes reprises. Les toits élevés donnent des greniers habitables qu'éclairent les lucarnes et tout cela constitue encore une « beauté », une sorte de « couronne » pour l'édifice : avantage à la fois pratique et esthétique. Il est assez piquant de voir un Italien préconiser un tel système, non seulement pour la France, mais encore pour l'Italie. Dans la description d'un projet de maison destinée à Venise, il écrit : « J'ai voulu, pour éclairer [les greniers], me servir de cette commodité française que sont les fenêtres dans le toit, que l'on nomme lucarnes, qui, outre qu'elles sont commodes, font, à mon avis, un grand ornement ». Il est piquant aussi qu'il dessine un toit gigantesque, à pentes fort raides, dont il se demande lui-même comment on pourra l'exécuter, tant ce motif le satisfait. Et à chaque instant il met en regard, sans prendre parti, une maison à l'italienne et la maison correspondante « à la française », voire « à la parisienne ».

Un autre point qui ne manque pas d'attirer son attention est l'habitude qu'ont les Français de construire leurs maisons de campagne « in modo di fortezza », en façon de forteresse. Nous demandons ici la permission d'ouvrir une parenthèse. On a trop facilement affirmé que cet aspect des constructions françaises était uniquement dû à une survivance que plus rien ne justifiait. A la fin du règne de François Ier et au début du règne d'Henri II, la sécurité n'était pas telle dans les campagnes que l'on pût négliger toutes précautions. Il suffit de rappeler que, plus tard, à Fontainebleau même, on jugea utile de creuser, après coup, une ceinture de fossés. Et Serlio montre les campagnes déjà remuées par l'hérésie. Certes nul ne pensait que ces châteaux pussent résister à un siège en règle, mais on se préoccupait du coup de main, de la « battaglia da mano », tentée par une bande peu nombreuse. Serlio fait très souvent allusion à ce souci.

Toujours est-il qu'il se plie d'autant plus aisément à cette coutume étrangère que, comme tout bon « vitruvien », il a des prétentions en architecture militaire. Il aime à prévoir autour des châteaux des ouvrages fortifiés à casemates qui empêcheront l'artillerie ennemie de tirer sur l'habitation. Aux châteaux eux-mêmes il excelle à donner des formes qui en faciliteront la défense. A vrai dire, un schéma a ses préférences : le plan carré à cour intérieure et à tours d'angle [1] qu'un architecte probablement son compatriote avait déjà accepté à Bury [2].

Cette attitude est exactement celle d'un empirique et tout le manuscrit vient bien, en effet, confirmer que l'empirisme est la dominante du caractère de Serlio.

1. Il est à remarquer que l'on retrouve aussi ce plan dans le Septième livre pour le château non identifié de « Rosmarino ».

2. Voir aussi le plan célèbre de Léonard de Vinci, pour un château sur la route d'Amboise (rep. ap. : Geymuller, p. 48). Notons que, dans ces deux cas, les tours d'angle sont rondes et non carrées.

Il est assez singulier déjà qu'il ait songé à s'occuper d'une architecture qui n'en est presque pas une et qui n'a guère laissé de traces dans l'histoire : celle des pauvres gens. Lorsqu'il en disserte, il se réfère volontiers à ce qu'il a observé, non seulement en France, mais chez les paysans d'Italie, dont il parle avec un accent extrêmement direct. Les remarques pratiques qu'il fait, par exemple, sur l'agencement des retraits communs aux maisons à plusieurs locataires assurent qu'il ne s'écarte guère de ce qui existe. Ces quelques pages ne sont pas seulement un document sur Serlio, mais aussi sur le logement des Français au XVI^e siècle [1]. Évidemment, lorsque les moyens du propriétaire augmentent, la fantaisie de l'architecte peut se donner plus libre cours. Mais Serlio n'apparaît pas comme très imaginatif ou, plutôt, il a une sorte d'imagination assez sèche de géomètre, bien que certaines audaces dans l'agencement des façades fassent parfois de lui une espèce de précurseur [2]. Surtout il est le contraire d'un « vitruvien » rigide : à plusieurs reprises, il souligne les licences qu'il se permet envers les règles tracées par le maître et, au terme du livre, il croit devoir s'excuser de ce qu'emporté par le désir de donner une certaine beauté d'aspect aux édifices, il se soit laissé aller à exagérer certaines hauteurs d'étages et à créer ainsi des appartements trop difficiles à chauffer; aussitôt d'ailleurs il propose des moyens de fortune pour remédier à cet inconvénient. Aussi est-il rare qu'il se permette une divagation telle que ce palais en forme d'amphithéâtre antique qu'il propose pour un roi. Bref, le souci de la pratique ne le quitte point, et l'on peut dire qu'un projet idéal de Serlio a rarement le caractère monstrueux qui est assez familier aux conceptions des hommes de la Renaissance. Cela n'a pas été réalisé, mais serait à peu près réalisable.

Il est temps d'aborder un des projets dont la destination est précise.

PAVILLON DE BAINS POUR LES JARDINS DE FONTAINEBLEAU [3]

Quant aux maisons des princes et des grands personnages à faire hors les villes, je pense en avoir traité suffisamment. Je commence maintenant à traiter des maisons royales. Parmi les nombreux, beaux et très riches édifices qui existent dans le beau royaume de France (bonne part desquels a été ordonnée par le magnanime roi François) est le beau et très riche palais de Fontainebleau. Outre la vaste et [4] basse-cour, ornée alentour de logements com-

1. Nous avons l'intention de revenir bientôt ailleurs sur cette question.

2. Sur ce sujet on pourrait lire : Aldo Foratti, *Seb. Serlio e il Barocco* (*Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padua*, n° 3, vol. XLV, 1929).

3. Dans cette traduction comme dans celles qu'on trouvera postérieurement, nous nous sommes surtout efforcés de conserver la physionomie du texte original. C'est ainsi qu'on nous excusera d'avoir gardé côte à côte des verbes au présent et au futur : ces différences peuvent avoir leur raison. En revanche, lorsque Serlio parle de « droite » et de « gauche », nous avons inversé ses indications pour ne pas désorienter le lecteur. Serlio, quand il se réfère aux figures, donne en effet à ces mots le sens contraire au sens conventionnel que nous admettons aujourd'hui. — Comme les photographes du manuscrit dont nous disposions étaient médiocres, nous avons dû faire repasser les traits des dessins. D'autre part, pour faciliter les comparaisons, nous avons modifié la position respective des figures sur les planches du manuscrit.

4. Un mot illisible au manuscrit.

modes et de nombreuses boutiques de marchands de luxe et d'artisans divers; outre les riches cours, la belle et abondante fontaine, le large et long étang qu'elle alimente, les belles loggias, les grandes salles, les chambres, les cabinets sans nombre, les galeries très riches, qui sont sans égales, le tout orné de belles peintures et de stucs faits de docte main, sans aucune épargne d'or et des plus fines couleurs; outre une infinité d'autres très belles choses que je passerai pour en venir à mon affaire, il y a dans ce palais un très grand jardin, abondant en fruits excellents et divers, au milieu duquel jaillit un bassin d'eau vive qui n'a pas moins de soixante-quinze pieds de large. Sur cet étang est un pont qui forme un carré parfait, construit d'excellente structure, tout plan, de la mesure dite ci-dessus, quelque peu élevé au-dessus de l'autre plan. Sur ce pont, le beau génie du grand roi François avait décidé de faire, pour son plaisir, un édifice à usage de «pavillon». D'où furent faits, par divers architectes, quelques dessins et modèles, et moi aussi, sur le commandement de Sa Majesté, j'en fis quelques-uns que je veux communiquer au public avec ces autres miens travaux.

Sur ce, l'artiste entame de son œuvre une verbeuse description qu'il est préférable de résumer.

Elle doit comporter d'abord (fig. 1) une masse d'ouvrage rustique formant un soubassement sur lequel s'élève le pavillon proprement dit, édifice à colonnes surmonté d'un toit élevé. On monte à la partie supérieure de ce soubassement par deux rampes latérales praticables aux chevaux. A l'intérieur se trouve, après un vestibule B, une salle centrale C où débouche « une fontaine d'eau vive amenée de la fontaine du palais ». Sur les côtés deux pièces ovales entresolées F et I. Une coupe, à la partie supérieure de la figure, est d'ailleurs faite à travers ces pièces. Trois des salles d'angle E, H, R, sont des chambres de repos avec des lits. L'une d'elles est également représentée en coupe. Après l'étuve sèche, qui est chauffée par une sorte d'hypocauste, se trouve, dans le dernier angle de l'édifice, le bain G, dont on voit aussi la coupe. Dans le soubassement, une seule des portes, celle du centre, est réelle. Aux angles de la plate-forme sur laquelle repose le pavillon Serlio a, par un caprice fort discutable, placé des colonnes toscanes qui servent de cheminées.

On sait que, malgré tout le soin qu'il en a pris, M. Charvet n'a jamais pu identifier avec certitude un seul ouvrage de Serlio à Fontainebleau, et M. Herbet n'a pas été beaucoup plus heureux que lui[1]. Grâce aux clartés qu'il a répandues sur l'organisation des Bâtiments sous le règne de François Ier, M. Dimier[2] apporte une solution très vraisemblable de cette énigme : le roi avait donné un titre à Serlio, mais ce titre ne correspondait à aucun pouvoir. Il n'y avait point pour cet architecte, de place dans la hiérarchie existante. Dès lors, en butte à la jalousie des maîtres-maçons, et parfois privé de l'appui de son protecteur, qui était souvent en voyage[3], Serlio

1. F. Herbet, *Les Architectes du château de Fontainebleau sous François Ier*, Meaux, 1910.

2. L. Dimier, *Le Primatice*, Paris, 1900, p. 148 et ss.

3. D'après le *Catalogue* de ses actes, François Ier n'a résidé à Fontainebleau que : en 1540, du 27 mai au 21 juin et du 11 novembre au 8 février 1541; en 1541, du 16 novembre au 11 janvier 1542; en 1543, du 13 février au 1er avril et du 25 novembre au 18 février 1544; en 1544, les 2 et 3 décembre; en 1545, du 1er janvier au 5 février; en 1546, enfin, dernière année où sa chancellerie date des actes à Fontainebleau, du 27 mars au 19 mai et du 26 juin au 4 août.

fut très vraisemblablement contrecarré, et les conseils qu'il put donner ne furent probablement guère suivis, à ce qu'il apparaît par ce qui se fit.

Car, ici il s'agit certainement d'un projet qui ne fut pas exécuté : s'il l'eût été, Serlio n'eût point manqué de dire que ses idées avaient été préférées aux autres. Le pavillon devait s'élever dans le grand jardin qui est aujourd'hui le parterre, cela est clair. En effet, des jardins qui existaient à Fontainebleau sous François Ier : grand jardin, jardin de la Conciergerie, petits jardins à gauche de l'étang, dont était le jardin des Pins [1], seul le premier mérite l'épithète de « grandissimo » dont Serlio fait usage. Dès le règne de François Ier, d'ailleurs, on lui attribuait son qualificatif. On est assuré aussi qu'il était planté d'arbres fruitiers, et on conçoit fort bien, vers son milieu, un pavillon assez élevé pour « surmonter la muraille et découvrir la campagne », comme dit Serlio, par-dessus les terrasses dont le roi l'avait fait enclore. Ce grand jardin avait aussi des eaux.

Déterminer plus exactement l'emplacement du pavillon projeté serait peut-être imprudent. En effet, alors que nous sommes parfaitement renseignés sur le grand jardin à partir des travaux d'Henri IV, nous n'avons précédemment que les gravures de Du Cerceau et les dessins préparatoires à son ouvrage, dont nous ne sommes pas assurés qu'ils montrent l'état primitif [2]. Tout au plus est-il permis de conjecturer que le pavillon devait se trouver au centre, à l'endroit où se fit plus tard le bassin du Tibre, et plus tard encore le « Pot Bouillant ».

En tout cas Serlio ne le construisit pas. Un projet des autres architectes auxquels il fait allusion fut-il substitué au sien ? Nous croirions bien plutôt que, par un de ces changements dont l'histoire des maisons royales à cette époque est si fertile, l'on modifia entièrement les plans et l'on se décida à séparer « la grotte » des « bains ». La première émigra à l'extrémité de l'aile qui se trouvait à gauche sur la basse-cour (devenue cour du Cheval-Blanc) et ce fut la grotte du jardin des Pins. Les seconds furent établis dans le corps de bâtiment au fond de la cour de la Fontaine.

Le texte que nous avons cité donne aussi, croyons-nous, une solution négative à un problème souvent agité : celui de l'auteur de la grotte du jardin des Pins.

M. Charvet la donnait à Serlio, M. Dimier hésitait entre Serlio et Primatice [3], avec une préférence assez nette pour le second. Il apparaît désormais, semble-t-il, que Serlio n'y fut pour rien car, à propos d'un projet si analogue, il n'eût point manqué de faire ressortir son ouvrage s'il l'eût effectivement exécuté. Mais l'intérêt le

1. L. Dimier, *Fontainebleau*, Paris, 1908.

2. Ward, *French Chateaux*, Londres, 1909.

Mme Svedberg-Aubry, attachée au Cabinet des Estampes de Paris, a bien voulu examiner pour nous la collection de dessins préparatoires au livre d'Androuet Du Cerceau, conservés au British Museum, et nous l'en remercions vivement. Elle n'y a rien trouvé sur les châteaux qui nous intéressent qui ne fût publié par Ward.

3. *Recherches sur la grotte du jardin des Pins* (*Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1897) et *Le Primatice*.

plus considérable de ce plan qui ne vit point le jour est d'être l'un des premiers en France qui se rapportent à ces bains à l'antique, à ces nymphées, qui devinrent par la suite assez nombreuses [1] et sur lesquelles nous aurons occasion de revenir à propos du château bourguignon de Maulne.

LE GRAND FERRARE, A FONTAINEBLEAU

Ici nous avons affaire à un édifice fort vanté, et dont l'auteur nous était connu, tant par des descriptions anciennes que par des documents de première main : l'hôtel construit à Fontainebleau pour le cardinal Hippolyte II d'Este. Venturi a retrouvé et publié toute une correspondance relative à cette résidence [2]. On y apprend que Serlio avait eu l'intention d'en donner le plan dans son Cinquième livre, mais qu'il en fut empêché par le cardinal lui-même. Herbet fait connaître un marché passé avec Jehan Richer, maître-maçon de Melun, pour les travaux [3].

Malheureusement, de cette demeure qui excitait l'admiration du père Dan et de Guilbert [4], il ne reste plus aujourd'hui qu'une porte célèbre, qui est aujourd'hui encastrée dans un mur, presqu'en face de la cour du Cheval-Blanc (fig. 3). Serlio l'a d'ailleurs décrite au début de son Cinquième livre. Le Sixième nous permet de revoir, au moins en partie, ce que les hommes ont détruit.

QUI TRAITE DE LA MAISON DU PRINCE ILLUSTRE HORS LA VILLE

Parmi les dons divers que Dieu a faits à l'homme, celui de la mémoire est bien remarquable, grâce auquel, voulant traiter de l'habitation propre à un prince illustre, il m'est ressouvenu d'une maison que, voici quelques années, je projetai et achevai pour le révérendissime cardinal de Ferrare, don Hippolyte d'Este, maison louée par tous et particulièrement par le grand roi François, dont l'esprit et le jugement passaient l'humaine mesure. En conservant la distribution et la commodité de cette maison et en y ajoutant quelques beautés, j'en composerai la maison propre à un prince illustre; il est vrai que ce cardinal est plus qu'illustrissime, mais il voulut une maison à sa commodité et non pas une grande maison.

Elle était disposée de la façon suivante [voir notre fig. 2] : d'abord, en avant de la grande cour se trouve une porte rustique, large de huit pieds et haute de quatorze par laquelle on entre dans la grande cour A, qui est un carré parfait de cent vingt-trois pieds de côté. Du côté droit, au milieu, il y a un vestibule B par lequel on va à la basse-cour C et plus loin se trouve l'écurie D. Cette cour a une porte pour les charrettes, les mules et les chevaux et, d'un côté, la petite maison du portier, de l'autre, le four qui sert à la cuisine. De la grande cour A, on monte de cinq pieds jusqu'à une terrasse, munie de parapets et balustrade, dont la largeur est de vingt pieds et qui est marquée E. Sur le même plan que la terrasse il y a une petite loggia à colonnes rondes qui est

1. Voir en particulier, dans Androuet Du Cerceau, t. 2, Dampierre, et, dans le présent fascicule de la *Gazette des Beaux-Arts*, l'étude de M. Dimier sur la grotte de Bernard Palissy aux Tuileries.

2. Voir dans L. Dimier, *Le cardinal de Ferrare en France* (*Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1903), la traduction de l'étude de Venturi.

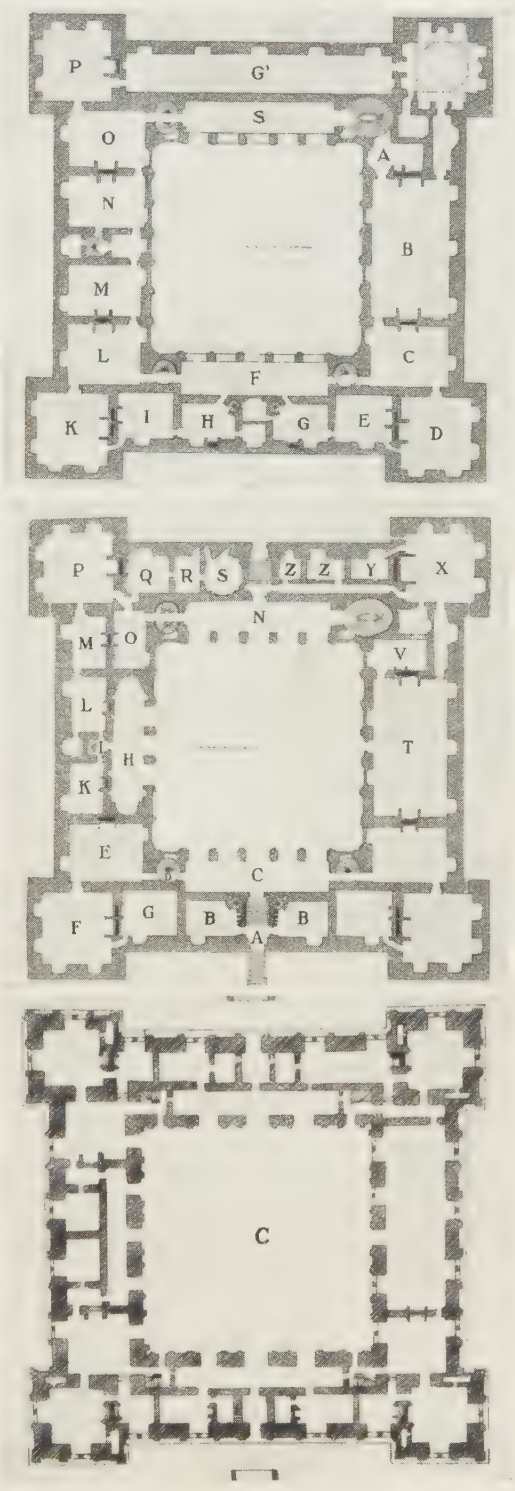
3. F. Herbet, *L'ancien Fontainebleau*, Fontainebleau, 1912.

4. Le Père Dan, *Le trésor des merveilles...*, Paris, 1642; Guilbert, *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau*, Paris, 1731.

large de sept pieds et, au dessus de celle-ci, il y aura un balcon pour desservir les logements du premier étage; le sol en sera pavé. La loggia est marquée F et, à son extrémité, à main droite, en passant par un escalier en colimaçon se trouve une chambre G; à l'autre bout à gauche est un petit vestibule par lequel on passe dans la galerie H, au bout de laquelle est une chapelle. La loggia F passée on entre dans le vestibule T, à coté duquel est l'antichambre K, qui a vingt-cinq pieds de chaque côté; puis on trouve la chambre L, au service de laquelle est l'arrière-chambre M. Au-dessous de celle-ci est la chambre pour se dévêtir, l'étuve sèche et le bain, ce qui est très commode, et de là on va au jeu de paume N. De l'autre côté du vestibule est la salle O, longue de cinquante pieds et large de la moitié, au bout de laquelle est une chambre P qui a pour son service un cabinet. De cette chambre on descend à une courette, de laquelle on va au jardin. Hors du vestibule est l'escalier Q par lequel on descend au jardin, et sous cet escalier est la porte pour descendre le vin, bien que l'on descende à ces caves par tous les escaliers en colimaçon.

La figure au-dessus du plan est la façade de la maison, mais elle est faite à une échelle plus grande que le plan, afin que l'on discerne mieux les détails.

D'abord on monte de cinq pieds à la terrasse où est la loggia, dont les colonnes ont onze pieds de haut et un pied et demi de diamètre; avec les bases et les chapiteaux, les plus grands entre-colonnements sont de neuf pieds et demi et les plus petits de cinq pieds, la hauteur de l'architrave est d'un pied et demi; du plan de la loggia jusque sous la deuxième architrave il y a dix-huit pieds, ce qui sera la hauteur des appartements; de cette architrave jusqu'à la corniche au-dessus il y en a autant, on y mettra les mêmes appartements qu'en bas, au-dessus desquels sera le galetas, dont la hauteur sera de dix pieds, où seront toutes les chambres de la suite; la largeur de la porte est de six pieds et elle est haute de dix; toutes les fenêtres ont cinq pieds de large, la hauteur des premières est de treize



CHATEAU D'ANCY-LE-FRANC.

FIG. 4. — Plan du premier étage. Dessin de Serlio. (Manuscrit de Munich.)

FIG. 5. — Plan du rez-de-chaussée. Dessin de Serlio. (Manuscrit de Munich.)

FIG. 6. — Plan du rez-de-chaussée, d'après Du Cerceau.

pieds, les secondes ont un demi-pied de moins, celles au-dessus ont sept pieds sur quatre et demi de large.

La figure sous le plan est une partie du crénelage devant la grande cour, elle est de dimensions supérieures à celles de la façade, comme on le voit d'après l'échelle placée à côté de la porte [voir la façade qui fait le haut de la fig. 2, p. 44], dont la largeur est de huit pieds; du seuil de la porte jusqu'au haut du bandeau du mur, il y a neuf pieds et demi; du bandeau jusque sous l'arc, quatre pieds, et de dessous l'arc jusqu'au sommet de la corniche, quatre pieds et demi; l'architrave a la hauteur d'un demi-diamètre de colonne, autant la frise et la corniche autant; le piédestal a deux pieds et demi de haut, la colonne, avec la base et le chapiteau, douze et demi, son diamètre est d'un pied et demi, la partie « pilastrée » sur ses bords, les deux tiers d'un pied. Cette porte est d'ordre toscan mêlé au rustique, la largeur d'un merlon est de trois pieds et demi, sa hauteur six pieds jusque sous la corniche, cette corniche a trois quarts de pied, les créneaux ont la même largeur que les merlons.

Au côté gauche de la grande cour les quatre pièces marquées R, S, T, V seront, en bas, des offices, car, étant donné que, du plan de la grande cour jusqu'au plafond de la salle il y a vingt-trois pieds, ces pièces seront entresolées et, dans la partie supérieure, on mettra des chambres de domestiques. Étant donné que la loggia est élevée de cinq pieds au-dessus de la grande cour, on placera également des offices au-dessous, selon les lieux.

L'organisation d'ensemble, la distribution correspondent bien aux indications parfois un peu vagues de Guilbert, de Venturi et du père Dan. Nous retrouvons la grande salle, les trois chambres du cardinal (deux appartements destinés à la maison du cardinal se trouvaient à l'étage supérieur), les bains, dont une salle, d'après Guilbert, était « ornée sur son plafond de quelques riches peintures de l'habile Saint-Martin, dit le Primatice, pareilles à celles de la voûte de la galerie d'Ulysse », la cour principale où se donna, en 1546, un fameux carrousel, et la basse-cour allongée où se trouvaient les écuries. Sans doute les dimensions données par le père Dan (et qui peuvent être plus ou moins approximatives) ne correspondent pas exactement à celles de Serlio. Mais celui-ci n'a point prétendu représenter strictement le Grand Ferrare. C'est bien assez qu'il nous restitue, et la distribution, et l'aspect général d'un édifice qui fut fort prisé et qui, sans doute, fit sensation en France, comme étant l'un des premiers élevés dans le style italien, non seulement pour l'ornement, mais pour la composition.

Il n'est pas sans intérêt, d'ailleurs, de signaler que, si l'on compare à la porte telle qu'elle se présente aujourd'hui (fig. 3), d'une part, le petit dessin du Sixième livre (fig. 2), d'autre part, la gravure du Cinquième, le premier est, par certains détails, plus fidèle, en ce sens qu'il reproduit plus exactement, par exemple, toute la partie supérieure de la porte.

LE CHATEAU D'ANCY-LE-FRANC

Le château d'Ancy-le-Franc, par son unité, par son état presque unique de conservation, est pour nous l'un des édifices essentiels de la seconde Renaissance en France. Aussi son attribution a-t-elle été fort débattue. La tradition nomme Serlio et Primatice. M. Dimier balance entre les deux et penche vers Primatice. Par de

remarquables rapprochements M. Gébelin a conclu en faveur de Serlio. Et le Sixième livre lui donne raison [1].

Il faut citer le texte tout entier, si long soit-il, en raison de son extrême importance.

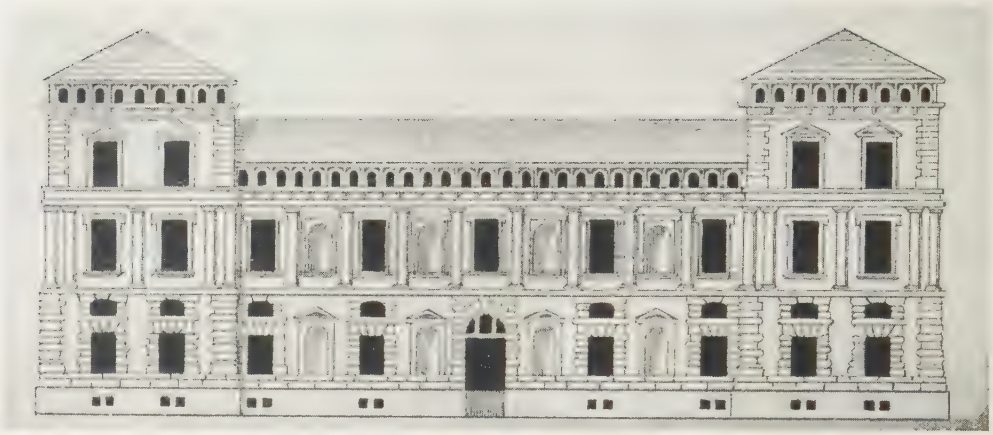
Ici, en France, les gentilshommes, et surtout ceux des meilleures maisons, habitent hors la ville et, bien que, dans ce royaume, il n'y ait pas de factions et que tous soient très obéissants à leur roi, cependant ils ont pour accoutumé d'avoir des habitations en façon de forteresse, entourées d'eau si le lieu le permet et, à l'aide des ponts-levis et des autres défenses, ils peuvent au moins résister à un coup de main. Aussi, la présente maison est accommodée à cette habitude, ayant forme de château, comme il plut à son maître et, cet édifice, je le réglai ainsi, ces années passées, en Bourgogne, au lieu nommé Hensi-le-Franc, très beau site entouré de collines et de forêts, où ne manquent pas les fontaines vives. Ces collines forment amphithéâtre autour d'une plaine très fertile où est placé l'édifice, mais il est élevé de six pieds au-dessus de la plaine, afin que les salles souterraines soient plus saines, car tout l'édifice est sur caves et entouré de profonds et larges fossés remplis par les fontaines, lesquels se jettent ensuite dans une rivière.

Ayant donc passé le pont (voir notre fig. 5), on entre par la porte dans le vestibule A, lequel est flanqué à droite et à gauche, des pièces marquées B, où seront les gardes; ainsi, les ennemis entrés là seront attaqués sur leurs flancs par les arquebuses ou les armes d'hast. L'escalier monté, on trouve la loggia C, au bout de laquelle est l'escalier en colimaçon D, par lequel on va dans la petite salle E, puis on trouve une chambre F, au service de laquelle est l'arrière-chambre G; celle-ci sera entresolée, de même que les pièces B. On entre ensuite dans la grande cour, de soixante-dix-huit pieds de côté, sur la droite de laquelle est une petite loggia H, au milieu de laquelle se trouve un colimaçon I; elle donne, de part et d'autre, sur deux pièces marquées K, L et ensuite se trouve une chambre M; toutes ces pièces sont entresolées. Au fond de la grande cour il y a une loggia semblable à la première, elle est marquée N; au bout, à gauche, il y a un colimaçon par lequel on passe à l'antichambre O, de celle-ci on va à une petite salle P, derrière laquelle il y a une chambre Q; dans celle-ci on se déshabille et on entre ensuite dans l'étuve R, après quoi est le bain S. Du côté droit de la loggia du fond sont les mêmes pièces que du côté gauche. Du côté droit de la grande cour il y a la salle T qui donne, à l'un de ses bouts, sur une petite chambre V servant d'office et, par l'autre bout, on va à la cuisine X, où est le garde-manger Y, après lequel sont deux pièces Zz pour le service de la cuisine. Ensuite on descend pour aller au jardin, qui est très grand et entouré d'un fossé large et profond. Ici, je n'ai pas mis les mesures parce que leur transcription eût été trop longue, mais avec les échelles qui sont dans la grande cour, on trouvera le tout exactement.

La figure au-dessous du plan [voir notre fig. 7] montre la façade, bien que tout autour de la maison l'ordre soit le même et que, depuis que je fis ce dessin — lequel fut en partie selon la volonté du maître de maison — celui-ci ait décidé, pour plus de richesse, de mettre des colonnes du haut en bas. Il décida également de ne pas faire les petites fenêtres au-dessus de la dernière corniche — lesquelles étaient de son invention et contraires à ma volonté — grâce à quoi la maison se tient mieux et est plus digne de louange. Ce palais est à présent entièrement fini à l'extérieur et, à l'intérieur, en grande partie habitable. Il est tout entier de pierre vive, très blanche, et bien orné au ciseau, tant d'encadrements que de ciselures, attendu que rien ne manque à son maître, qui possède le savoir, le vouloir et le pouvoir. Il a le savoir, étant personne lettrée et de bon jugement; il a le vouloir, étant d'âme généreuse et inclinée vers l'architecture; il a le pouvoir, étant personne noble et riche qui, de tout son savoir, voulut mon conseil et mon travail. Plût à Dieu que tous ceux qui s'adonnent à bâtir fissent comme lui ! bien des bâtiments mal entendus et disproportionnés qu'on voit partout seraient mieux conçus ! mais il est aujourd'hui certaines personnes entêtées et opiniâtres qui ne savent rien et qui ne veulent pas des conseils d'autrui.

Le nom de ce seigneur est bien digne de demeurer au monde tant que durera cet écrit

1. Nous devons ici exprimer notre reconnaissance à M. le duc de Clermont-Tonnerre pour l'extrême bonne grâce avec laquelle il nous a ouvert, à plusieurs reprises, son beau château, œuvre de son aïeul.



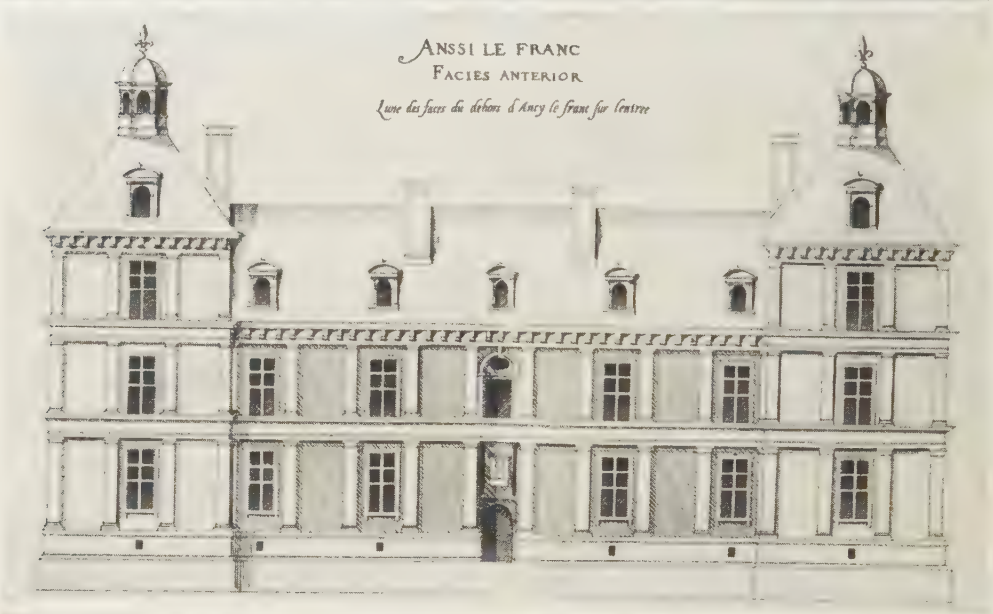




Photo André Durand.

CHATEAU D'ANCY-LE-FRANC.

FIG. 7. — Facade extérieure du côté de l'entrée. Projet de Serlio. (Manuscrit de Munich.)
FIG. 8. — Façade extérieure du côté de l'entrée, d'après Du Cerceau.
FIG. 9. — Façade extérieure du côté de l'entrée. État actuel.







Photo André Durand.

CHATEAU D'ANCY-LE-FRANC.

FIG. 10. — Cour intérieure, façade nord et sud. Dessin de Serlio. (Manuscrit de Munich).

FIG. 11. — Cour intérieure, façade est et ouest. État actuel.

FIG. 12. — Cour intérieure, façade nord et sud. État actuel.

public : il se nomme Mgr Antoine de Clermont, comte de Talard, premier baron du Dauphiné et il est encore vivant.

Ci-contre [voir notre fig. 4] on voit le plan des appartements du premier étage de la maison. En commençant à monter par l'escalier ovale, on arrivera au vestibule A, par lequel on entre dans la salle B, au bout de laquelle est l'antichambre C. Ensuite on trouve une chambre D, au service de laquelle est l'arrière-chambre E, puis on retourne sur la loggia F, de laquelle on entre dans la chambre G, avec son cabinet; après celle-ci est la chambre H, avec un cabinet, puis la chambre I, de laquelle on entre dans la petite salle K, à côté de laquelle est la chambre L, puis les chambres M, N et O; de cette dernière on passe dans la chambre P, qui est la bibliothèque, et de celle-ci, par une galerie privée [G'] à la chapelle Q, de laquelle on va à la salle [B]; contre la galerie privée est la loggia S; toutes les pièces moyennes et petites seront entresolées.

La figure au-dessous du plan [voir notre fig. 10] est l'intérieur de la maison. La partie du milieu, marquée N, montre les loggias du bas et du haut, autour de la grande cour, lesquelles, bien qu'elles ne soient pas effectivement toutes des loggias, n'en ont pas moins partout la même disposition d'arcs et de colonnes. La largeur d'un arc est de huit pieds et sa hauteur de dix-huit pieds, le diamètre d'un pilastre, avec la colonne, trois pieds, l'architrave, la frise et la corniche ont quatre pieds de hauteur. Au premier étage, les arcs ont douze pieds de haut au-dessus du parapet; l'architrave, la frise et la corniche trois pieds; les petites fenêtres au-dessus s'arrêtent au-dessous de la corniche que couvre le toit [1]. La partie M montre le bout de la petite loggia; à côté et au-dessus, des pièces plus petites sont entresolées. La partie P montre la hauteur des chambres du dessus et la partie à gauche D montre les hauteurs de bas en haut.

Mettons tout de suite l'accent sur un point capital. Cet édifice, que Serlio a certainement conçu sur place (sa description des entours du château est beaucoup trop précise pour qu'on puisse en douter), il le déclare, au moment où il écrit, « complètement terminé à l'extérieur et, à l'intérieur, en grande partie habitable ». On ne saurait supposer, d'autre part, qu'il a introduit dans son texte ou dans ses dessins la moindre fantaisie. Il précise, en effet, quelles sont les variantes apportées par Antoine de Clermont : d'une part, celui-ci a voulu, à l'extérieur, avoir des colonnes au rez-de-chaussée comme au premier étage; d'autre part, il a supprimé, après les avoir imposées à son architecte, les étranges fenêtres qui éclairaient, juste sous le toit, une sorte d'étage à jour, conception très propre à rendre inhabitables les pièces placées au-dessous.

Bien plus, dans la description qui suit celle d'Ancy-le-Franc, l'architecte explique qu'ayant dû, pour ce château, se plier aux idées d'Antoine (qui paraît donc avoir eu un rôle qu'on ne saurait méconnaître), il va donner un projet idéal, comme il l'entend. Cela signifie assez que celui d'Ancy n'a rien qui appartienne à la fantaisie, que dans tous ses détails il a été destiné à l'exécution.

Or ce qui est troublant, c'est que le château, tel que nous l'avons sous les yeux, tel surtout que Du Cerceau l'a dessiné, vers le dernier quart du XVI^e siècle [2], offre avec le projet des différences importantes.

Pour en juger, nous nous attacherons successivement aux dehors, à la distribution et à la cour intérieure.

1. Un mot illisible au manuscrit rend douteuse notre traduction de ce passage.

2. Le premier volume des *Plus excellents bâtiments de France*, où se trouve la description d'Ancy-le-Franc, a paru en 1576. Ward (*French Chateaux*, Londres, 1909) a montré qu'aucun des dessins des bâtiments situés hors Paris ne fut exécuté avant 1560 et que Du Cerceau y travaillait encore en 1572.

Lorsqu'on examine une des façades extérieures, entre les tours d'angle carrées, il convient d'abord de faire abstraction du doublement des fenêtres, qui fut exécuté à la fin du XVI^e ou au début du XVII^e siècle (fig. 9) et de s'en tenir au dessin de Du Cerceau (fig. 8). Si l'on veut bien alors se rappeler qu'Antoine de Clermont avait voulu des colonnes (ou plutôt des pilastres), en bas comme en haut, et admettre aussi que les niches montrées par Serlio entre les fenêtres ont pu être bouchées, il n'est pas difficile de mettre d'accord Serlio et Du Cerceau.

Chez Du Cerceau cette façade est surmontée d'un toit très élevé qui dépasse largement la corniche des tours et c'est d'ailleurs ce que nous voyons aujourd'hui. Mais nous avons un témoignage irrécusable, du fait que, contrairement à ce que suppose M. Gébelin, Ancy devait comporter un toit beaucoup plus plat : la corniche des tours a été sculptée sur toutes ses faces, et l'on retrouve aujourd'hui dans les combles, comme l'avait déjà constaté Sauvageot [1], et comme nous l'avons vérifié sur place, la partie devenue invisible.

Aux tours, les difficultés deviennent grandes : il est absolument impossible de retrouver trace du système à deux fenêtres tel que l'a conçu Serlio. Or les reprises ne sont pas très faciles avec des murs de cette épaisseur. Si jamais les tours à deux fenêtres de front de Serlio ont été construites, *comme il le dit*, il a fallu refaire un « parementage » complet.

Venons à la distribution. Alors que Serlio donne le rez-de-chaussée (fig. 5) et le premier étage (fig. 4), Du Cerceau s'est borné au rez-de-chaussée (fig. 6). Aussi bien sied-il de noter que Du Cerceau est beaucoup moins précis que Serlio dans l'indication, par exemple, des escaliers alors que ceux-ci ont exactement les formes que leur assigne Serlio, trois étant ronds et le quatrième ovale [2].

On ne manquera point de prêter beaucoup d'attention au mur de refend qui, dans l'aile gauche, partage en deux la largeur du bâtiment. Ce mur s'explique parfaitement si l'on songe à la « loggietta » prévue par Serlio, sur la cour, de ce côté.

Au premier étage la distribution de Serlio a été, en somme, très respectée, sauf dans l'aile gauche. Ni la chapelle ni la grande salle n'ont changé de place. Les galeries « des Sacrifices » et « de Pharsale » qui, au nord et au sud, bordent la cour, ont conservé leur aspect de loggias, et l'on retrouve fort bien, encore qu'elle ait été divisée, la « galerie privée » qui unissait la chapelle à la bibliothèque.

C'est donc Serlio, à n'en point douter, qui est l'auteur du plan dessiné par Du Cerceau, du plan qui est encore écrit dans le château, tel qu'il existe.

Mais, dès que nous arrivons devant les façades sur la cour, ce chef-d'œuvre d'Ancy-le-Franc, tout se gâte.

Pour le nord et pour le sud, Serlio prévoit deux loggias superposées (fig. 10),

1. Cl. Sauvageot, *Monographie du château d'Ancy-le-Franc*, Paris, 1868.

2. A vrai dire, aujourd'hui l'un des trois escaliers ronds a pris aussi une forme ovale, mais les traces de l'élargissement des marches sont évidentes.

à sept arcades, séparées par des piliers assez légers. Nous avons aujourd'hui un système à cinq divisions (fig. 11 et 12). A l'étage inférieur (fig. 12) sont ouvertes trois arcades (à la rigueur on pourrait admettre que les cinq l'ont été). Le premier étage est plein, avec cinq fenêtres dont l'amortissement est horizontal.

Les façades est et ouest, Serlio ne les a pas dessinées, mais l'étage inférieur de l'aile orientale (gauche), était partiellement ouvert pour la « loggietta ». Le système à sept divisions était d'ailleurs respecté.

Il est hors de doute que la cour de Serlio ne pouvait pas avoir la belle unité qu'a celle d'aujourd'hui. Il importe cependant de faire observer que, logiquement, ses façades correspondaient à la distribution intérieure beaucoup mieux que les actuelles : elles mettaient en évidence les loggias et la loggietta dont cette distribution a pourtant gardé la trace. Aujourd'hui, seules l'entrée et la sortie sont marquées, le reste des façades n'indique rien sur ce qui se trouve derrière.

Et l'on ne saurait oublier que l'ordonnance admirable de ces façades, qui fait de la cour d'Ancy-le-Franc une des merveilles de l'architecture, est due, au moins partiellement, à Serlio. On a repris sur la cour l'alternance de travées à niches et de travées à fenêtres de sa façade extérieure. Mais ce qui est, à vrai dire, capital pour le rythme, ces travées sont devenues, alternativement, de largeurs inégales.

La question qui se pose est la même que pour les tours. Le projet de Serlio fut-il exécuté ? C'est très possible pour toutes les raisons que nous avons dites. S'il le fut, on dut s'apercevoir bien vite que les loggias ouvertes étaient inadmissibles dans nos climats [1], que le système à sept divisions multipliait excessivement les fenêtres, avec les mêmes inconvénients, et l'on dut se décider à tout changer pour mieux se défendre contre le froid.

Serlio est donc, sans contredit, l'architecte principal d'Ancy-le-Franc. De lui, la conception générale et cette originalité de la cour surélevée où l'on accède par un perron intérieur, de lui la distribution, de lui le principe de sobre décoration par alternance de travées à fenêtres et de travées à niches.

Mais, après lui, il y a place pour un autre architecte, un Italien, presque certainement, et peut-être Primatice. Cependant il n'est pas impossible que le successeur de Serlio ait été Serlio lui-même. Si nous considérons la date de 1546, gravée sur la façade postérieure, comme celle de la fin de la première campagne de construction, il reste encore huit ans jusqu'à la mort de Serlio. C'est plus qu'il n'en faut pour donner de nouveaux dessins. Ce qui suggère cette idée, c'est que justement la disposition rythmique actuelle des travées dans la cour (disposition qui ne figure pas dans le Sixième livre) est celle qui a convaincu M. Gébelin, lorsqu'il a attribué Ancy à Serlio. Il l'a, après M. Dimier, rapprochée d'une planche du Quatrième livre[2]. Sans doute objectera-t-on que, dans le Sixième livre, Serlio s'est tû sur ce projet de transforma-

1. Elles le sont d'ailleurs à Rome, où l'on a fini par en fermer la plupart, par exemple au Vatican, à la Farnésine.

2. Reproduite par Gébelin, *op. cit.*, p. 40.

tion, mais cela devient très naturel, si l'on admet qu'il est postérieur à 1550, date où le Sixième livre était terminé. L'auteur aurait simplement omis de compléter son ouvrage qui, peut-être, comme nous l'avons rappelé plus haut, n'était même plus entre ses mains.

Quoiqu'il en soit, cet exemple d'Ancy-le-Franc nous enseigne combien la prudence est indispensable en ces délicates matières. S'il est un édifice qui donne l'impression d'unité, qui semble être sorti de terre d'un seul jet, c'est bien celui-là. Or cette unité, sur laquelle tous les historiens insistent, résulte, en réalité, de tâtonnements successifs. Elle n'est pas moins indéniable et elle excita très vite l'admiration : nous aurons lieu de le faire bientôt observer à propos d'un château voisin d'Ancy, celui de Jours.

Architecte d'Ancy-le-Franc, Serlio nous apparaît vraiment comme l'un des hommes qui ont orienté l'architecture française de la seconde partie du XVI^e siècle. Et nous comprendrons mieux aujourd'hui l'importance que lui attribuaient ses contemporains, et que Jean Goujon l'ait loué d'avoir été le commencement de mettre « telles doctrines (celles de Vitruve) en lumière au royaume ».

Pierre du Colombier, Pierre d'Espezel.

LA NOUVELLE ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE

LES BEAUX-ARTS

Renan nous conviait à faire oraison, M. de Monzie nous invite à faire inventaire. En août 1932, à Nancy, dans un congrès, le député du Lot, alors ministre de l'Éducation nationale, lançait l'idée d'une nouvelle *Encyclopédie française*. Dix-huit mois d'efforts, et la semence jetée au vent a germé.

Il ne s'agit pas de rédiger « un dictionnaire alphabétique d'omniscience », non plus que de constituer une collection de manuels scientifiques ou un répertoire de biographies. L'*Encyclopédie* prétend apporter autre chose, elle tend à s'affirmer en s'opposant. Selon la volonté de ses promoteurs, elle doit tracer le tableau, établir le bilan d'une civilisation saisie à une époque déterminée ; elle montrera dans leur élan et dans leurs résultats, les activités que déploient les hommes d'aujourd'hui ; elle fera à la pratique et à la technique la place qui leur revient, en face de la spéculation et de la théorie, dans notre cité mécanicienne. Écartant les longs exposés historiques, elle évitera d'écraser sous le poids du passé, « un présent d'autant plus vivant qu'il est plus menacé et qu'on le sent plus instable ». Elle s'implantera dans ce présent. Elle en fera la synthèse et, au-dessus des diversités, elle soulignera les rapports, éclairera les liaisons. Par delà les barrières qui limitent l'horizon des hommes enfermés dans leur labeur professionnel, pressés par les nécessités quotidiennes, elle entend ouvrir à tout individu cultivé l'ensemble des informations que sollicite son intelligence, lui présenter une tentative pour repenser le monde actuel.

Un tel programme, ainsi esquissé, ne manque ni de grandeur, ni de noblesse. Par les aspirations qu'il traduit, par les renoncements qu'il implique, par les préférences qu'il proclame, il porte en lui la marque de ce temps, le nôtre, pour qui il prépare un miroir.

Entreprise d'État ou affaire commerciale ? L'*Encyclopédie* est hors des deux catégories. Ses initiateurs ont constaté tout de suite qu'en période d'impécuniosité, le Ministère des Finances n'accepterait pas aisément qu'on imposât au budget une charge qui n'eût pas été rigoureusement définie. Ils ont aperçu, dans un éclair, tous les avantages de la liberté. Ils ont voulu que l'*Encyclopédie* fût exempte d'un caractère trop officiel, affranchie des formalités de la vie administrative, à l'abri des emprises politiciennes.

Par ailleurs, point de but lucratif : les bénéfices, si on en fait, doivent servir aux lettres, aux sciences, aux arts. On a eu recours à cette institution juridique si curieuse et si souple : la fondation. Un décret en Conseil d'État de février 1933, a reconnu comme établissement d'utilité publique le Comité de l'Encyclopédie française. L'œuvre est soumise à la seule charte de ses statuts ; elle ne constitue pas un service public, elle est en marge de l'organisation administrative. Toutefois, elle est acceptée par celle-ci, à titre d'auxiliaire indépendant, de troupe franche, qui a reçu une estampille, mais qui se meut à l'aise, court sa chance et ne subit qu'un contrôle atténué sur ses comptes et ses actes les plus graves.

Le Comité n'a pas reçu de subvention budgétaire. Il a obtenu des libéralités de source privée, qui lui permettent de faire face aux premiers frais de mise en train et de se garantir contre les surprises. Les dépenses normales doivent être couvertes par le produit des ventes.

On nous annonce dix-huit volumes in-4° de 500 pages, d'un exposé continu par matières, sans dissociation par mots-titres. L'agencement alphabétique ne reparaîtra que dans les deux volumes de tables générales. Pas d'illustrations proprement dites, seulement, pour éclairer le texte, des diagrammes, des figures de démonstration, des colonnes de chiffres. Il y aura deux albums réunissant des cartes, des vues photographiques, des tableaux statistiques.

On se défend avec vigueur de vouloir formuler une doctrine d'État, de se mettre au service d'un credo, de chercher à introduire un esprit de parti, même un parti pris national. Cependant, il n'est pas interdit de supposer que l'œuvre, dans les conditions et avec les patronages sous lesquelles elle se présente, reflétera surtout les tendances en faveur chez les universitaires français d'une certaine observance, et qu'elle laissera apparaître une orientation qui, dans la mesure où, pour les hautes régions intellectuelles, nos divisions politiques ont une valeur, sera axée plutôt vers la gauche. L'idéologie qui, ayant d'illustres répondants, a fait fortune de ce côté de nos assemblées, met au premier

rang l'homme et l'amélioration de sa condition terrestre, se plaît à montrer la société en devenir, dans le mouvement discerne le progrès. Le plan général de l'*Encyclopédie*, les commentaires qui l'accompagnent, n'ont pas échappé à l'action de ces courants, presque traditionnels, du reste, en un tel domaine, puisqu'ils étaient déjà ou manifestes, ou latents, dans l'Encyclopédie de Diderot.

Le plan général, dont M. Lucien Febvre, professeur au Collège de France, est le principal auteur, prend pour point de vue central l'homme, et s'ordonne autour de lui. Il distingue deux sections : connaissance et interprétation, d'une part ; technique et réalisation, d'autre part.

D'abord, présentation des groupes humains sur la terre. Puis étude de l'outillage mental ; on évoquera et décrira les trois outils avec lesquels l'homme essaie d'atteindre le réel : la pensée logique, le langage, la mathématique. Ensuite on nous soumettra les résultats de l'enquête à laquelle l'homme s'est livré, problèmes de la matière et de l'énergie, qui sont aussi ceux de l'univers stellaire et de la planète où nous vivons. Enfin, le problème de la vie et des êtres vivants. L'espèce humaine et ses races, les fonctions mentales, le développement synthétique de l'humanité. Voilà pour la première section.

Passons à la seconde : en premier lieu, les machines, la grande industrie, l'organisation économique ; en second lieu, l'organisation politique, l'État et ses crises; puis, les besoins matériels, la santé, le bien-être ; enfin, les besoins intellectuels, les arts et littératures, les religions et philosophies.

Réduite à ces lignes essentielles, l'architecture apparaît ainsi simple et forte ; l'édifice est habilement distribué ; reste à savoir comment, sous la charpente, entre les murs, on parviendra à aménager chaque étage.

Il n'a été publié, jusqu'ici, que le plan détaillé d'un seul volume, le XVII^{e}, et c'est celui qui traite des « littératures et arts ». Ce plan détaillé a pour auteur M. Abraham, agrégé de l'Université, ancien chef de cabinet de M. de Monzie. Il s'agit essentiellement, suivant le but général de l'Encyclopédie, de dresser un bilan, de montrer le tableau de l'activité artistique prise dans sa situation contemporaine.

On commencera par définir la position de l'art, par tracer son domaine, noter ses relations avec la religion, la science pure et appliquée à l'industrie. Après cela, on évoquera l'art comme un besoin profond de l'humanité, on dégagera son universalité ; on posera le problème des affinités entre tel milieu géographique ou telle race humaine et telle ou telle forme d'art. Cette introduction achevée, trois parties se superposent : l'ouvrier, l'œuvre, les contacts.

L'ouvrier est à la base avec les matériaux et les techniques qu'il utilise, leur influence sur la conception de l'œuvre, sur sa réalisation, sur l'effet qu'elle produit. Puis, la mise en œuvre des matériaux, le sujet et la facture, le problème de l'art pour l'art, l'art social, l'art moyen d'éducation et de propagande. Les artistes, qui sont des évadés, des témoins, des partisans et parfois tout cela ensemble. Enfin, les groupes qui les réunissent, les écoles, les chapelles.

L'usager demande à l'ouvrier de satisfaire soit des besoins collectifs et sociaux, soit des besoins individuels et privés. Ici, s'inscrivent les besoins collectifs et leur satisfaction par le génie civil, l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, le langage, le mouvement. Les besoins individuels et privés peuvent se dissocier des besoins sociaux ; on étudiera l'usager (amateur, lecteur, auditeur), son éducation, son émotion artistique, son attitude en face des œuvres d'art, ses jugements ; ce qu'il cherche dans l'art, soit une représentation, soit une évasion du réel.

Entre l'ouvrier et l'usager s'établissent des contacts. Et voici une géographie de l'art vivant, un tableau descriptif de l'activité artistique en 1935, avec recherche des principaux foyers artistiques. des courants de pensée, des hommes et des œuvres, L'œuvre fournit un document psychologique sur l'ouvrier qui l'a conçue. Elle est un document sociologique quant à l'usager, qui lui ménage échec ou succès. L'art, et surtout la vie de l'artiste, comprend une partie professionnelle. On se penchera sur cette profession artistique (l'apprentissage, les écoles, l'offre et la demande, la présentation des œuvres, les intermédiaires, les ventes, les associations). Il faudra parler des interprètes pour les arts plastiques et sonores, des modèles et surtout des acteurs, des chanteurs, de leur métier. Viennent enfin les auxiliaires : au premier rang, la critique (saluons!), son rôle, son organisation, sa liberté ; enfin, pour attirer la foule, la publicité, aux frontières imprécises, aux mécanismes variés.

On voit sous quel angle se place M. Abraham lorsqu'il considère lettres et arts, qu'il rapproche plus peut-être que la réalité ne le commande. L'aspiration esthétique cherchant à se satisfaire par des procédés multiples, plane à l'origine de son plan et confère à celui-ci une unité qui est, jusqu'à un certain degré, factice. En dépit de la place qu'il réserve à la technique, c'est l'aspect philosophique et social qui retient surtout son attention. Nous sommes loin des résumés d'histoire, des abrégés de vies, des éléments de grammaire. A quoi bon des observations de détail ! Forcément systématique, ce schéma, malgré sa sécheresse, est un vif excitant pour la pensée. Une fois réglées de manière exacte les proportions, il peut servir de cadre à un beau livre. Souhaitons le succès à l'*Encyclopédie française !* En face de la *Britannica*, de l'*Italiana*, de la *Sovietskaïa* qu'achèvent les Russes, qu'elle porte témoignage du génie de notre peuple, épris d'ordre, d'élégance, de raison et de clarté.

Henri PUGET.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Raymond Rey. — **L'Art gothique du Midi de la France.** — Paris, Laurens, 1934. In-4°, 352 pages figures et planches.

M. Raymond Rey était tout désigné, par ses travaux précédents, pour traiter ce vaste sujet peu connu.

Sur la question des origines de l'art gothique en général, objet, à l'heure actuelle, de curieuses controverses, l'auteur ne prend pas parti, mais pour ce qui est de l'apparition, dans le Midi, de la nouvelle architecture, il développe ce qu'il avait dit dans sa monographie de la cathédrale de Toulouse, et qui semble définitivement acquis. Le Midi conserve un certain nombre de voûtes d'ogives du XII^e^ siècle, dont l'origine paraît lombarde, mais ce sont des ouvrages maladroits et qui ne font pas l'objet d'un emploi systématique. D'autre part, l'habitude que les architectes romans du Midi, héritiers des traditions antiques, prirent précocement de voûter leurs églises, soit de berceaux soit de coupoles, les amenèrent généralement à supprimer les bas-côtés. On voit donc pourquoi M. Rey fait de la nef de la cathédrale de Toulouse, bâtie de 1211 à 1213, dépourvue de bas-côtés, couvertes d'audacieuses croisées d'ogives (19 mètres de portée), « l'acte de naissance de l'architecture gothique dans le Midi de la France ». Cette réussite consacrait la déchéance de la coupole pour la couverture de larges vaisseaux. Mais, à ce moment précis, le développement de la croisade albigeoise causait la ruine des magnifiques comtes de Toulouse et arrêtait tout mouvement artistique. C'est vers 1250, au moment où Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis, devient comte de Toulouse, que, la paix royale aidant, on recommence à bâtir.

Ce sont les églises de Najac, Saint-Michel de Gaillac et l'ancienne cathédrale de Lavaur qui donnèrent le signal de la reprise. Celle de Najac est une modeste réplique de la nef de Toulouse; la nef de Saint-Michel de Gaillac remplace la nef et les bas-côtés de l'église romane précédente dont subsiste le chœur ; ainsi s'affirme le goût des vastes nefs. Enfin la cathédrale de Lavaur, rebâtie aussi sur des murs romans, offre un type complet de l'église gothique méridionale : abside polygonale plus étroite et plus basse que la nef, laquelle est flanquée de chapelles latérales ; le plan de la nef ne fait d'ailleurs que reproduire celui de l'abbaye cistercienne romane de Sylvanès en Rouergue.

En des pages excellentes, M. Rey montre ensuite l'importance et la beauté de la célèbre église à deux nefs des Jacobins de Toulouse et étudie les édifices qui en dérivent. Plus intéressante encore est la description qu'il fait de la superbe église bâtie dans la même ville par les Cordeliers et stupidement démolie au XIX^e^ siècle. Commencée vers 1260, elle était, avec son abside, entourée de chapelles aussi hautes que la nef, le prototype de la cathédrale d'Albi, commencée en 1282, où les voûtes des chapelles latérales sont à leur tour portées à la hauteur de celles de la nef.

M. Rey n'a pas omis d'analyser soigneusement certains éléments particuliers de cette architecture : les tours-anternes qui dérivent de celle de Saint-Sernin de Toulouse, les fameux clochers toulousains qui semblent dériver de la tour Fenestrelle d'Uzès.

L'auteur étudie ensuite l'apparition de l'architecture du Nord dans le Midi : les chœurs de Toulouse, de Narbonne et de Rodez reproduisent ceux de Limoges et de Clermont-Ferrand et, par des détails très précoces, annoncent, vers 1300, le style flamboyant. L'influence de ces monuments sur les cathédrales de Gérone et de Barcelone est manifeste. Enfin certaines églises sont le résultat de compromis entre les influences du Nord et celles du Midi : Valmagne, Saint-Maximin, la Chaise-Dieu, Mende, Auch, chœur de la cathédrale de Bordeaux.

Deux chapitres sont, en outre, consacrés l'un à la sculpture, l'autre à la peinture.

M. Rey a fréquemment parlé de cette architecture méridionale, méconnue jusqu'ici de nos meilleurs auteurs, avec un juste sentiment de sa beauté propre : simplicité de ces vastes vaisseaux favorables à la prédication, austérité de ces grandes murailles percées d'étroites fenêtres, coupées transversalement par de massifs contreforts pareils à des vertèbres : la plus sincère, somme toute, des architectures gothiques puisqu'elle n'a rien accordé aux frivolités de la décoration ; architecture dont les constructeurs, à l'encontre de ceux du Nord, n'ont jamais joué la difficulté ni recherché la variété ; églises uniformes, d'un aspect souvent plus militaire que religieux, ainsi qu'il convenait dans une région où les représentants du Saint-Office demeuraient exposés aux manifestations d'une bien compréhensible impopularité. Enfin M. Rey a su montrer en quoi cette « architecture de masses » est avant tout méditerranéenne, en quoi son esprit diffère de celle du nord.

Nous ne ferons à ce beau livre que des critiques de détail. Il ne nous paraît pas possible d'appeler coupoles les voûtes nervurées des tours-lanternes citées p. 132 et suivantes. Comme l'auteur décrit un grand nombre d'églises méridionales importantes, on est étonné qu'il en omette d'autres : Castelnaudary, Eauze, Vias, Montréal, Villeneuve-lès-Avignon, Montfavet, Salon, Arles, Marseille. Nous reconnaissons bien volontiers que ces descriptions n'auraient rien apporté de nouveau, mais cela nous amène à regretter que l'auteur n'ait pas dressé une carte nous montrant l'extension du style gothique méridional et la façon dont ses frontières coïncident (ou ne coïncident pas) avec celles de la langue d'oc. Il eût été facile de signaler sur cette carte les différentes variétés d'églises (chevet plat, abside polygonale, abside à chapelles, etc.).

Le curieux et beau plan des églises de la ville basse de Carcassonne (reproduction systématique de ce que les hasards d'une reconstruction partielle avaient donné à Saint-Michel de Gaillac) se retrouve à Saint-Sévère d'Agde, à Notre-Dame de Marceille près Limoux, à Cruzy, à Frontignan (ces deux dernières nefs couvertes de berceaux qui ne datent que du XIV^e^ siècle).

La région de Salon offre de curieuses voûtes ou plafonds dallés, d'origine probablement orientale, portés sur des doubleaux qui ont pu inspirer la toiture de la nef de

Lamourguier : ils ont été signalés en 1932, dans le tome IV de l'*Encyclopédie des Bouches-du-Rhône*.

Nous signalerons encore que les échelles indiquées sont parfois fausses : ainsi (fig. 167), le chœur de Narbonne n'aurait que 36 mètres de hauteur au lieu de 40 et (fig. 169) celui de Barcelone aurait 55 mètres. Il eût fallu préciser que la figure 168 était une coupe du chœur de la cathédrale de Gérone. En outre, il est regrettable que, pour des ouvrages d'ensemble comme celui-ci, l'auteur n'ait pas adopté une échelle unique pour ses plans et coupes. Enfin la table des gravures, pour être utile, aurait dû être mise dans l'ordre des noms de lieux ou incorporée dans l'index.

R. Doré.

REVUE DES REVUES

par M. Malkiel Jirmounsky.

REVUE DES ARTS ASIATIQUES (t. VIII, nº II, 1934). — Rokuji Morimoto, **L'âge du bronze au Japon.** L'expansion de la civilisation des Han vers l'est passe au Japon par deux phases : la première étant représentée par les armes en bronze et la seconde par les *dotâku* (genre de cloches). Le centre de la première phase se trouve dans le sud-ouest des îles nipponnes et celui de la deuxième dans le nord-est, mais la direction de leur expansion fut la même, de l'ouest vers l'est. Les armes révèlent une influence directe du continent chinois, tandis que les *dotâku* n'en subirent qu'une influence indirecte. Cette civilisation japonaise débute dès la fin des Han antérieurs (entre le 1er siècle avant J.-C. et le 1er siècle après J.-C.) et dure quatre cents ans (*cf.* Rokuji Morimoto, *Nihon Seidôki jidai chimeihyô* [*Tableau des sites de l'âge du bronze au Japon*], 1929). — R. Pfister, **Études textiles : I. Gobelin sassanide du Musée Guimet. II. Gobelin syro-iranien de Doura.** Contribution à l'histoire des arts textiles dans le Proche-Orient, en Égypte et en Syrie, témoignant de la variété de leurs caractères et des influences qui se croisèrent ici : voyez le type persan, le type syro-iranien, etc. Cet article fait suite aux études publiées par la *R. A. A.* au cours des années précédentes. — J. Przyluski, **La Grande Déesse dans l'art syrien.** Les reliefs du Musée d'Alep illustrent le travail de synthèse préparant sur le sol syrien les spéculations monothéistes qui triompheront plus tard dans l'empire achéménide. Vers la fin du second millénaire, le mélange des influences diverses en Syrie aboutit à un syncrétisme religieux, où s'élargit la notion d'une divinité suprême, dont le substrat non aryen et non sémitique est caractérisé par le culte de la Grande Déesse. Les analogies relevées sur les reliefs attestent que les croyances ainsi élaborées se soient répandues tardivement dans l'empire achéménide et jusque dans la vallée du Gange (voir J. Przyluski, *Le symbolisme du pilier de Sarnath*, dans les *Mélanges Linossier*, vol. II, p. 481 et suiv. ; et *Le culte de la Grande Déesse. Revue de l'histoire des religions*, juillet-août 1933, p. 62 et suiv.). — G. Contenau, **Monuments mésopotamiens nouvellement acquis ou peu connus** (suite et fin). — *Chroniques :* Georges Salles, **Bas-reliefs en stuc acquis par le Musée du Louvre.** — O. Bruhl, **Les récentes fouilles archéologiques en Perse et en Afghanistan.** — S. Elisséèv, **Bibliographie japonaise.** Travaux japonais concernant les arts de l'Extrême-Orient.

L'ARTE (mars-avril 1934). — Luigi Coletti, **Une fresque, deux enluminures et trois problèmes.** L'auteur étudie la fresque du *Triomphe de saint Augustin* (naguère à l'église Saint-André de Ferrare, actuellement à la pinacothèque de cette ville), par un maître inconnu du XIVe siècle, et ses rapports avec deux enluminures de Nicolò di Giacomo : l'une à la Bibliothèque nationale de Madrid (ms. D. 1,2), l'autre à la Bibliothèque ambrosienne de Milan (ms. B. 42 inf.). Cela lui permet d'établir la filiation des enluminures et des fresques où est traité le même sujet. — Barna Occhini, **La barbe de Moïse et l'art de Michel-Ange.** Le *Moïse* de Michel-Ange est une expression de l'esthétique baroque, avec la complexité psychologique et plastique qui la caractérise : l'impulsion dynamique demeure interne et se trouve contrebalancée par l'immobilité statique externe. — A. Venturi, **Un buste de marbre par Leone Leoni.** Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, serait l'auteur du buste d'une Mauresque du Castello Sforzesco, à Milan, attribué jusqu'à présent à « l'école d'Amadeo ». — L. Venturi, **Gauguin.**

BULLETIN MONUMENTAL (1er fasc. 1934). — Marcel Aubert, **Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction.** Les origines et le rôle de la croisée d'ogives paraissaient naguère encore définitivement établis par les travaux des architectes et des ingénieurs comme Viollet-le-Duc et Choisy, des archéologues comme Quicherat, Anthyme Saint-Paul, Lasteyrie et ses élèves Lefèvre-Pontalis, Enlart, Brutails. On sait que dernièrement plusieurs des conclusions qu'on croyait acquises ont été vivement contestées, notamment par MM. V. Sabouret et Pol Abraham. M. Marcel Aubert reprend le sujet dans son ensemble. Dans ce premier article, il passe en revue les premières croisées d'ogives en Lombardie, dans le Midi de la France, en Angleterre, en Aquitaine et en Anjou. — Pol Abraham, **Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval.** L'examen de la maçonnerie, de la voûte, des croisées d'ogives, des piliers, des arcs-boutants et des pinacles dans les édifices gothiques conduit l'auteur aux conclusions qu'il a exposées récemment dans la *G. B.-A.* (avril 1934), à savoir que les raisons « esthétique » et « plastique » expliquent beaucoup mieux le style gothique que le prétendu *rationalisme constructif*. — Roger Rodière et Pierre Héliot, **L'église de Lambres (Pas-de-Calais).**

BUTLLETI DEL MUSEUS D'ART DE BARCELONA (avril-mai 1934). — Joaquim Folch i Torres, **Josep Llimona, président des Musées de Catalogue.** — Rafael Benet, **Notes biographiques sur Josep Llimona.** — Carles Capdevile, **L'œuvre artistique de Josep Llimona.** — Josep-M. Jorda, **Arcadi Mas i Fondevila.** Nécro-

logie de ce peintre catalan (1852-1934). — Ferran de Sagarra, **La donation de la collection de sceaux de M. Joaquim Cabot i Rovira.** Sceaux catalans et castillans du XIIIe au XVIIIe siècle. — A. Duran i Sanpere, **Les sculptures de Poblet** (XIVe et XVe siècles).

OUD-HOLLAND (mars-avril 1934). — N. Beets, **Les artistes du XVIe siècle : Lucas Van Leyden.** Discussion de l'authenticité de quelques tableaux appartenant à des collections privées, attribuées à Lucas Van Leyden. L'influence des gravures de Durer est notable dans ces ouvrages qui se classent dans la période qui va de 1507 à 1512. — P. Wescher, **Les gravures hollandaises à l'époque de Lucas Van Leyden** (Ire partie). Étude comparée de l'art graphique de Lucas Van Leyden, du maître de la série de Hampton Court, de Pieter Cornelisz (voir M.-J. Friedländer, *Altniederländische Malerei*, t. X, p. 92-94 ; N. Beets, *Het Bœk*, XXI, p. 177). — F.-W. Hugig, **Le « Sermon » de Lucas Van Leyden.** J. Friedländer et P. Wescher ont déjà discuté sur la paternité du *Sermon* du Rijksmuseum, à Amsterdam. D'après M. Hugig, cet ouvrage est tout entier de Lucas Van Leyden. — W.-F.-K. Oldewelt, **Quelques extraits des Comptes municipaux d'Amsterdam de 1664 à 1674.** — Docteur A. Welcker, **Johannes Ruyscher, alias Jonge Hercules** (suite). Ruyscher, en Saxe. Développement de son art avant et après l'influence de Rembrandt.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE (avril-mai 1934). — Jean Malo-Renault, **La lettre ornée au moyen âge**, *d'après les manuscrits de Montpellier.* La lettre ornée depuis ses débuts mérovingiens jusqu'à sa fin, qui coïncide à peu près avec l'apparition de l'imprimerie. — Raimond Van Marle, **L'annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne.** L'usage du thème de l'Annonciation à l'intérieur des églises, sous une forme sculpturale, se serait généralisé à Pise et à Sienne. La composition varie peu et comporte deux figures debout. La madone assise et l'ange agenouillé, si souvent représentés dans la peinture, sont presque ignorés de la sculpture toscane. — André Fontainas, **La magie picturale.** L'auteur soutient la maxime de Baudelaire : « La peinture est une évocation, une *opération magique*. Quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit — du moins ce serait le comble de la puérilité — de discuter les formules évocatoires du sorcier. » — Pierre Lavallée, **Sur un dessin de Jacques Blanchard** (1600-1638). Il s'agit de l'*Ariane abandonnée*, de l'École des Beaux-Arts, attribuée jusqu'à présent à Jacques Stella (1633), dont la paternité est revendiquée ici pour Jacques Blanchard. — Élie Lambert, **L'appartement des femmes d'Alger et les albums de voyage d'Eugène Delacroix au Maroc.**

THE ART BULLETIN (juin-août, septembre-décembre 1933). — Millars Meiss, **Le problème de Francesco Traini.** Discussion des œuvres attribuées à ce peintre : le *Saint Thomas d'Aquin* de l'église Sainte-Catherine de Pise ne serait pas de lui, mais bien les fameuses fresques du Camposanto de Pise. F. Traini est le dernier grand artiste toscan du XIVe siècle, porteur de la tradition pisane, originale et très distincte de celles des deux écoles, florentine et siennoise. — Molly Ohl Godwyn, **Les arcades médiévales des cloîtres de Saint-Pons et de Pontaut** (XIIe siècle). — Joan Evan, **Les broches rondes médiévales.** — Ernest-T. De Wuald, **Notes sur les ivoires, dits du moine Tuotilo** (servant de reliure au *Codex* no 53» Consulter sur les problèmes que posent ces ivoires surtout A. Goldsehmidt, *Die Elfenbein skulpturen*, I, pp. 80 et suiv.). — Arif Mufid Bey, **Les fouilles de Balaban Agha Mesdjidi à Istanbul.** La petite mosquée Balaban Agha, décrite par Paspatis (Βυζαντιναὶ μελέται 1887, p. 385) et par C. Gurlitt (*Die Baukunst im Konstantinopel*, 1907, I, p. 42) fut détruite par l'incendie en 1911. Les fouilles récentes (1930) ont permis à l'auteur de déterminer les trois étapes de la construction : deux étapes byzantines aux Ve-VIe siècles et au XIVe siècle, et la troisième, turque, suivant de peu la conquête. — T.-H. Fokker, **La première église baroque à Rome.** Il s'agit de l'église du Gesù, à Rome, construite par Giacomo Barozzi da Vignola (1567-1573), le P. Giovanni Tristacci (1573-1575), le P. Giovanni de Rosis et Giacomo della Porta (1575-1584). On sait que le monument devait être confié encore à Michel-Ange, dont la mort, en 1564, retarda l'achèvement des travaux. Mme Anny Pope a déjà essayé d'établir des rapports entre cette première église baroque et le plan dessiné par le grand artiste florentin pour l'église de San Giovanni dei Fiorentini, à Rome (*Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, N. F. IV, 1927, p. 389). — Hans Tietze, **Durer en Amérique.** — George Martin Richter, **Eléments conscients et subconscients dans la création des œuvres d'art.** Ces éléments sont rendus manifestes par l'analyse des tableaux inachevés et des copies.

THE BURLINGTON MAGAZINE (avril 1934). — M.-D. Henkel, **« Le Renoncement de saint Pierre » par Rembrandt.** Étude des gravures qui ont inspiré Rembrandt pour son tableau (daté de 1660), naguère à l'Ermitage et acquis récemment par le Rijksmuseum. (Voir les gravures de Bolswert et de A. de Paullis d'après Gérard Seghers sur le même sujet. M. Schmidt-Degener a attiré l'attention sur le dessin de Rembrandt, exécuté vers 1655 [à l'École des Beaux-Arts à Paris], *cf. Vereeniging Rembrandt, Gedenkboek*, 1883-1933, p. 16-19. Comparer aussi la peinture attribuée à G. Honthorst, jadis à la Galerie Lichtenstein, à Vienne). — Ulrich Middeldorf, **Deux dessins de Sansovino.** Attribution à Sansovino des deux dessins du Victoria and Albert Museum, provenant : l'un de la collection Woodburn (esquisse pour le tombeau de Léon X), l'autre de la collection Thibaudon (esquisse pour le tombeau d'un cardinal). — A.-J.-B. Wace, **La date des velours turcs.** Révision de la chronologie acceptée jusqu'à présent. Essai de classification méthodique d'après les velours turcs de l'Arsenal royal de Stockholm (XVIIIe siècle). — August-L. Mayer, **Notes sur quelques portraits de Goya par lui-même.** — W. Perceval Yetts, **Vaisselle d'argent chinoise.** Vase d'argent de la collection de Mrs. Walter Sedgwick, décoré de dessins gravés, représentant une procession avec au centre une femme à cheval. Les costumes et l'équipement (l'absence d'étriers, par exemple) donnent quelques indications sur la date. L'objet est antérieur à la période des T'ang et appartient probablement à l'époque des six dynasties.

Le Gérant : F. Le Biboul.

Imprimerie de Vaugirard. L. M. Fortin, dir., 152, rue de Vaugirard, Paris 1934. — (Procédé Hivélio, *déposé.*)

Lisez

BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts

et vous serez au courant de

TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(8 pages, format journal, abondamment illustrées)

*140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e^*

ABONNEMENTS

FRANCE : un an **42** fr. ; six mois **23** fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an **56** fr. ; six mois **30** fr.

AUTRES PAYS : un an **70** fr. ; six mois **38** fr.

Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1932 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e^).

DUVEEN BROTHERS INC.

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW-YORK

720, FIFTH AVENUE